EDEBİYAT · TARİH · POLİTİKA · FELSEFE

DEFTER

ARALIK · OCAK · 1988 · YEDİ.

İÇİNDEKİLER

- Vitrinde Yaşamak
  Nurdan Gürbilek
- Offe'nin Söyleşisi Üzerine Sesli Düşünmeler
  Tanıl Bora
- "Devleti Es Geçmek mi?"
  Claus Offe; Çev. Tanıl Bora
- Konut Sorunlarının Çeşitlenmesi
  İhsan Bilgin
- Saklı Diyalektik: Avangard-Teknoloji-Kitle Kültürü
  Andreas Huyssen; Çev. Serdar Erener
- "Avant-Garde" Metinleri Okumak
  Saffet Murat Tura
- Hikâyeler
  Taciser Belge
- Osmanlı'da Musıki Öğrenim ve İntikal Sistemi: MEŞK
  Cem Behar
- Arka Pencere Lalrengi Bir Gezegene Açılır
  Gülseli İnal
- Resim Üzerine Görüşler
  Paul Cézanne; Çev. Güven Savaş Kızıltan
- Cézanne'ın Kuşkusu
  Maurice Merleau-Ponty; Çev. Mehmet Adam
- Cézanne'ın Özgürlüğü
  İskender Savaşır

ŞİİR

- Şiirler: Ahmet Oktay, Hulki Aktunç, Günseli İnal, Serdar Koçak

DEFTER

DEFTER
Aralık / Ocak 1988
7. Sayı

Metis Yayınları
Başmusahip Sokak 3/2
Cağaloğlu / İstanbul

İmtiyaz Sahibi ve Yazışleri Müdürü:
Semih Sökmen

Yayın Kurulu
Meltem Ahıska
İhsan Bilgin
Nurdan Gürbilek
Orhan Koçak
İskender Savaşır
Semih Sökmen

Grafik Düzen:
Hüsniye Şahin

Kapak Resmi:
Paul Cézanne

Dizgi:
Metis Yayınları

Ofset Basım:
Ayhan Matbaacılık

Film:
Doruk Grafik

Yayınlanması istenen ürünler için adres:
DEFTER, Metis Yayınları
Başmusahip Sokak 3/2
Cağaloğlu / İstanbul

DEFTER ABONELİĞİ
Abone olmak ve eski sayılardan almak için lütfen
Metis Yayınları Başmusahip Sokak 3/2 Cağaloğlu / İstanbul
adresine yazınız. Ödemeler, yurtiçinden isteklerde
Yapı ve Kredi Bankası, Çemberlitaş Şubesi, 2863-9 No.lu hesaba,
yurtdışından isteklerde Akbank, Nuruosmaniye Şubesi,
500002-1 No.lu hesaba banka havalesiyle yapılabilir.

Yıllık (Beş Sayı) Abone Bedeli: 15 000 TL.
Eski Sayılar Tek Sayı: 3000 Tl.
Yurtdışı (Beş Sayı) Abone Bedeli : 9£, 25 DM
Eski Sayılar Tek Sayı: 2£, 6 DM

VİTRİNDE YAŞAMAK

Nurdan Gürbilek

Benjamin bir yazısında, Moskova'da kaldığı bir otelden söz eder. Otelin hemen bütün odalarının kapısının sürekli aralık olduğu dikkatini çekmiştir. Önce bunun tesadüf olduğunu sansa da, gittikçe nedenini merak etmeye başlar. Nihayet bu odalarda, hayatları boyunca kapalı odalarda kalmamaya yemin etmiş bir grup Tibetli rahibin kaldığını öğrenir. Bu "ahlaki teşhircilik" etkilemiştir Benjamin'i. Şu sonuca varır: "Camekânda yaşamak, en büyük devrimci erdemdir.[1]

Benjamin 1926'da Moskova'yı ziyaret etmiş, iki ay orada kalmış, düş kırıklığıyla Avrupa'ya geri dönmüştü. Bu sözleri, Rusya'daki devrimci ortamın giderek kapandığı, devrimin sorunlarının "kapalı kapılar ardında" halledilmeye başlandığı bir sırada yazmış, "ahlaki teşhircilik"te özgürlüğün teminatını görmüş olmalı. O günden bu yana dünya ne kadar çok değişti. O gün kapatılan kapılar, bugün Rusya'da bir devlet politikasıyla açılıyor, politik bir teşhircilik adına. Bugün biz toplumun duvarlarının saydamlaşmasında özgürlüğün teminatını bulabilecek miyiz? Ahlaki ya da politik teşhircilikten, açıklık politikalarından, camekânda yaşamaktan Benjamin'in umduğunu umabilecek miyiz?

80 sonrasında Türkiye'yi bir sis kapladı; birçok şey görünmez oldu. Sisin örttüğü insanlardı, ilişkilerdi, nesnelerdi. Sis dağıldığında, herşeyin net birer görüntü haline geldiğini farkettik. Bakılanla kurulan ilişki aslen bir seyir ilişkisine, sözün kendisi bir vitrine dönüştü. Birçok şeyin gösterildiği için ve göründüğü kadarıyla var olduğu, sergilendiği için ve seyredildiği kadarıyla değer kazandığı bir toplum çıktı ortaya. Epeydir vitrinde yaşıyoruz hepimiz.

Dalan'ın Gözleri

Şehre, değişik yerlerden bakılabilir. Öyle görünüyorki Bedrettin Dalan, şehre her yerden bakabiliyor. Ama nereden bakarsa baksın, İstanbul'u bir "gösteri mekânı" olarak görüyor, öyle sunabiliyor.[2] Daha da önemlisi, artık İstanbul'da yaşayanlar da şehre seyirlik bir mekân olarak bakıyor, içinde

yaşadıkları mahalleyi, ayaklarının bastığı toprağı tesadüfen benimsenmiş bir bakış açısına indirgeyebiliyor. Çünkü, yaşadıkları hayatın ancak seyredildiği ölçüde bir değer kazandığının farkındalar.

Daha önceki iktidarlar da İstanbul'u yıktılar, yeniden kurdular. Onlar da bunu kamuya açık bir törene, kamuoyundaki imajlarını pekiştiren bir gösterişe dönüştürdüler. Dalan'ın farkı, şehir topraklarının rant değerlerini yönetirken, bu rantları kontrol eden kesimlerin taleplerine göre şehre biçim verirken, bunu bir gösteriye dönüştürebilmesinde, üstelik bu gösteriyle karmaşık bir metropolün sorunlarını çözüyormuş gibi görünebilmesinde, bu imajı gerçek kılabilmesinde yatıyor. Haliç'in rengiyle Dalan'ın gözlerinin rengi arasındaki benzerlik boşuna kurulmuş olamaz. Dalan'la birlikte şehir "hiçkimsenin" seyri olan bir mekâna dönüşürken, göz de görenin değil görülenin, seyredilenin metaforu oldu. Şehir, Dalan'ın gözlerinin simgelediği bir vitrine dönüştü. Şehirde yaşayanlardan beklenense, ya bu vitrinde değer kazanmayı beklemek, ya da yaşadıkları şehre bir turistin gözünden "dışardan" bakmak. Gerçi yabancı eskiden de önemliydi; ama daha çok öykünülen, ulaşılmaya çalışılan bir modeldi. Bugünse, yaranılmaya çalışılan bir bakış, bir turist oldu yabancı.

Corbusier, 1924'te Champs-Elysees'de yürüyüşe çıktığı bir gün, trafiğin kendisini ne kadar çok rahatsız ettiğini farkeder. Hızla ve gürültüyle geçen arabalar, yolda keyifle yürümesini engellemektedir. Zihninde yirmi yıl öncesinin Paris'ine geri döner, öğrencilik yıllarında gezindiği bulvarı hatırlar: "Sokak bize aitti o zaman; orada şarkı söyler, orada tartışırdık." Corbusier daha sonra, şehre başka bir taraftan, yaşanılmamış, tanıdık olmayan bir yerden de bakılabileceğini gördü; örneğin trafiğin tarafından ya da otomobilin içinden. "Yeni insan" dedi, "trafik üreten bir fabrikaya" ya da "bir trafik makinesine ihtiyaç duyuyor." Oradan baktığında da, bir zamanlar yaşamış olduğu sokağın pek bir anlamı kalmamış olmalı. Nitekim 1929'da bu anlamsızlığı tek bir cümleyle özetledi: "Sokağı öldürmeliyiz."[3]

Galleria Ataköy'de dükkânı olan biri, bir gazeteciyle görüşmesinde Galleria'yı "Kâbe"ye benzetmiş. Benzetme, gerçekten de çoğunluğun Galleria'yla neden ilişki kurduğunu açıklıyor. Galleria'ya gitmek için bir yolculuk yapmak gerekiyor. Bu açıdan Galleria, örneğin Beşiktaş Pazarı gibi gidilen, Karaköy ya da Aksaray altgeçitlerindeki dükkânlar gibi geçerken girilen, Şişli'deki pasajlar ya da Beyoğlu'ndaki dükkânlar gibi iş, sinema ya da tiyatro çıkışı uğranabilen bir yer değil, ancak "ziyaret edilebilen" bir yer. Ama aslında ne bir çarşı, ne de bir mabet. Geleneksel, tanıdık kavramların hiçbiri onu açıklamaya yetmiyor. Birçok açıdan bir mesire yerine, en çok da malların sergilendiği ve seyredildiği, Meta'nın ziyaret edildiği bir fuara benziyor. Galleria, alışverişi şehir hayatının bir parçası olmaktan çıkarıp kendi başına bir amaç, malları kul-

lanım değerleri bütünüyle silinmiş bir değişim değeri haline getirmekle kalmıyor, bakılanla kurulan ilişkiyi de önemli ölçüde değiştiriyor: İnsanlara kendi şehirlerinde turist olma imkânını veriyor; mekânla kurulabilecek tanışıklık ilişkisinin imkânlarını tümüyle ortadan kaldırarak.

Yoksulların Gözleri

Bugünkü seyretme alışkanlıklarımızın temeli, bir önceki yüzyılda atıldı. Georg Simmel, kitle ulaşımının gelişmesiyle birlikte insanların ilk kez, uzun süre hiç konuşmadan birbirlerine bakmak durumunda kaldıklarından söz eder. İnsanın tanımadığı insanlara ve nesnelere bakması ya da bakıp da tanımıyor olması, başlangıçta büyük bir huzursuzluk yaratmış olmalı. Simmel bu huzursuzluğu şöyle dile getirir: "İşitmeyen ama gören kişi, görmeyen ama işiten kişiden çok daha tedirgindir. Büyük şehir sosyolojisine özgü birşey var burada. Büyük şehirde insanlar arasındaki ilişkilerin ayırdedici özelliği, gözün kulağa üstünlüğüdür." Bu tedirginlik, o ana kadar görülmemiş bir kayıtsızlıkla, insanların baktıkları insanlar ve nesnelerle aralarına bir mesafe koymalarıyla birlikte gelişmiştir. Simmel, bu kayıtsızlık ve mesafenin, en çok da şehrin yoğun kalabalığında farkedilir hale geldiğini vurgular: "Çünkü oradaki bedensel yakınlık ve mesafesizlik, zihinsel mesafeyi ilk kez gerçekten görünür kılar."[4]

Bütün bu sürecin bir de öbür yüzü var. Yabancısı olduğu şeylere bakmanın, zamanla büyük şehir insanının can sıkıntısını gideren bir oyuna dönüştüğünü söylemek de mümkün. Baudelaire, bir süre için gittiği Brüksel'de dükkânların vitrinlerinin olmamasından yakınır: "Gezinmek mükmün değil Brüksel'de. Görecek hiçbir şey yok." Bir tek büyük şehir yaşantısındaki "mesafeliliğin" sunabileceği bir imkân vardır burada: Anlık bakışmalar, göz göze gelmeler ya da tesadüfi karşılaşmalar, ancak bir derinlik olarak tarihin değil, şehrin yüzeyinin önem kazanmasıyla mümkündür. Aylak, ancak bu yüzeyde gezinebilir. Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*ı şu cümleyle başlar: "Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi." Ve devam eder: "İçimdeki sıkıntı eridi."

Baudelaire, zenginlerle yoksulların göz göze geldikleri bulvarlardan söz eder. Havagazıyla aydınlanan "ışıl ışıl" bulvarları, "yaldızlı kornişleri" ve "gözleri kamaştıran geniş aynaları"yla bu bulvarları süsleyen kahveleri yazar. Bir de, bütün bu zenginliği "gözleri araba kapıları gibi açılmış" seyreden yoksulları. Baudelaire *Paris Sıkıntısı*nı yazdığı yıllarda, Paris tarihindeki en büyük değişimi geçiriyordu. Mahallelerin ve insanların yerleri değişmiş, zenginlerle yoksulların mahalleleri ayrışmış, şehir bölünmüştü. Geniş bulvarlarıyla şehir

açık bir mekâna, bir vitrine dönüşmüş, sınıflar arasındaki karşıtlık görünür hale gelmişti. Belki de bu yüzden Baudelaire yoksullardan bir "gözler ailesi" olarak söz eder. Şairin vitrine bakışıysa, ışıklı vitrinlerin önünde sıkıntısını gideren bir aylağın bakışıdır. "Bir aylak hiçbir şey yapmaz" der notlarında, "alay etmenin dışında."

1848 Devrimi'ne katıldığını biliyoruz. Nedenini şöyle açıklıyor: "İntikam."

Yabancıların Sesi

Karaköy ya da Aksaray altgeçitlerinden geçenler farketmişlerdir. Müzik aletleri satan dükkânların önünde büyük bir kalabalık vardır. Çoğunlukla da bu insanlar, alıcı gözüyle bakmazlar vitrinlere; çoğu, yabancısı oldukları, satın alamadıkları nesneleri, "teknoloji"yi seyretmektedirler. Kaset satan dükkânların önünde de büyük bir kalabalık birikir. Oysa vitrinde seyredilecek fazla bir şey de yoktur. Yüksek volümde çalan müzik dışında.

Simmel yabancıyı "bugün gelip, yarın kalan" kişi olarak tanımlamıştı. Turist bugün gelip, yarın giden kişiyse eğer, yabancı da bugün gelip, yarın gidemeyen, geri dönme imkânı olmayan kişidir. Bu tanımdan yola çıkarak, arabeskin şehirdeki yabancının ya da şehre yabancı olanın müziği olduğu söylenebilir. Şehre gelip köye dönme imkânı olmayan, ne köylü ne şehirli olanın müziğidir arabesk. Ya da hapse giren, çıktığında bıraktığı ortama geri dönme imkânı olmayan, hem içeride hem dışarıda olan devrimcinin müziği. Ama turistin bakışından farklı olarak, hem "içerisi"ni, hem "dışarısı"nı içerebilir bu bakış; farklı zamanlarda yaşanmış, farklı tarihleri olan kültürleri birer simge olarak yan yana getirerek. Saz ya da synthesizer, Arapça ya da Türkçe, kadercilik ya da devrimcilik, demokratlık ya da jakobenlik, orada yalnızca bir simge, bir görüntü olarak içerilmiştir. Başlangıçta yolda dinlenen bir müzikti arabesk; uzun yolda, şehirlerarası otobüslerin terminallerinde, konaklama yerlerinde, şehir merkeziyle gecekondular arasında işleyen minibüslerde.[5] Ne "içerisi", ne "dışarısı" olan yerlerde.

Geleneğin, bütünlüğü olan bir kültürün ya da bir sentezin ürünü olmadığından, farklı zamanların ve farklı kültürlerin simgelerine açık, anakronik bir müzik arabesk. Bütün bu içericiliğini de bir bakıma "iç"i olmamasına, sözü ve müziği simgelerden örülü bir yüzeye dönüştürebilmesine borçlu. Bu yüzden arabesk, bir bakıma "hiçkimse"nin müziği. Arabesk dinleyicisi, kendisinin olan bir müziği dinlemez, kendisine yabancı ama başkasının da olmayan bir müziği, ne Türk Müziği, ne türkü, ne de pop müzik olan bir müziği dinler. "Pop müzik", "Arap müziği", "taverna müziği", "türkü" ya da "marş" gibi farklı yer ve zamanlara ait müzikler orada serbestçe alıntılanır.

Hiçbir üslubun içinde fazla kalmadan, bir diğerine geçilir. Ahmet Kaya'nın devrimciliği de, tıpkı Selda'nın müziğindeki marş temposu ya da türkü ritmi gibi bir alıntıdır. Bir zamanlar Orhan Gencebay'ı dinleyenlerin, o müziği içlenerek dinlediklerinden söz edilebilir belki. Ama öyle görünüyor ki, bugünün arabeski Orhan Gencebay'ı da çoktan bir alıntıya dönüştürdü. Arabeskin bugün daha yaygın olan türleri, gittikçe bütün "içlilik" ya da "sahicilik" iddialarından vazgeçerek, kendisini kendisinin taklidi olarak varedebiliyor. Türkçenin Arapça gibi söylendiği parçalar ya da Türkçe entonasyonlu İngilizce sözlü arabesk bir yana, bugünün arabeskinin en yaygın özelliği "şivesi" söyleyiş. Ama, sanki bir yörenin şivesiyle söyleniyormuş gibi olan bu parçalar, aslında olmayan yörelerin olmayan şiveleriyle söyleniyor. Dilin yalnızca bir taklit öğesine, bir görüntüye, bir aksesuara dönüşmesi ise, ancak yaşanılan yerle ve tarihle kurulan ilişkilerin seyirlik bir hal aldığı bir toplumda mümkün olabilirdi. Arabesk, içinde fazla kalmadan başkalarıyla birlikte dolaşabileceğimiz mekânlar sunuyor bize: Bu bir taverna olabilir, meyhane olabilir, Ahmet Kaya'da olduğu gibi bir zamanlar devrimcilerin düzenlediği "geceler" olabilir, ya da bazen Selda'da olduğu gibi bir yürüyüş...

Arabesk "bugün gelip, yarın kalan"ın, önceki ve bugünkü kültürünün uzlaştığı yerdir: Hem o, hem ötekidir. Aynı zamanda onu geldiği yerden de, kaldığı yerden de ayıran, önceki kültüründen koptuğu, yeni tanıştığı kültüre direndiği yerdir: Ne o, ne ötekidir.[6] Ama böyle bir yer yoktur aslında, ya da yalnızca bir görüntüdür, hayattır bugün yaşadığımız şekliyle.

Bir Jest Olarak...

Dünyayla ilişkimizin aslen bir seyretme ilişkisine dönüşmesinde, Türkiye'de nispeten yeni gelişen reklamcılığın önemli bir etkisi oldu. Çünkü bir malı tanıtmak, o malın özelliklerini tanıtmaktan çok, onunla ilgili bir imaj kurmayı, bir görüntüyü gerçek kılmayı da beraberinde getiriyor. Bir nesneyi üretenlerle satanlar arasındaki ayrışma, çok daha önce yaşanmıştı. Reklamcılığın ayrı bir sektör haline gelmesiyle, aynı süreçte bir kopuş daha yaşandı yalnızca: Bir nesneyi tanıyanlarla tanıtanlar, tanımaya dayanan bilgi ile tanıtmanın bilgisi birbirinden tamamen koptu. Reklamcılığın gelişmesinden önce de mallar vitrinlerde sergileniyordu; o zaman da mallar, emek ürünü olduğunu gizleyen bir kimlikle çıkıyordu karşımıza. Reklamcılık yeni bir dünya yaratmadı; yalnızca partonları da "özgürleştirdi". Bir de seyirlik toplumun sınırlarını genişletti; basını, televizyonu ve billboard'larıyla heryeri bir vitrine dönüştürdü.

Bugün bu değişimin en belirgin olarak görüldüğü alanlardan biri de politika.

Seçim kampanyalarında artık bir partinin hangi programı savunduğundan çok, hangi kimliği, imgeyi ya da üslubu seyre sunduğu önemli. Partilerin programları ile tasarlanan kimlikleri arasındaki ilişkiyse, gittikçe daha "nedensiz", daha "keyfi" bir hal alıyor. Bu "gösteri" anlayışı, kuşkusuz yalnızca seçim kampanyalarıyla da sınırlı değil. Halk oylaması Türkiye'de, politikacıların birbirlerine ve halka yaptıkları bir jestten fazla bir anlam taşımıyor. Özal, son seçimlerde istediği oyu alamazsa siyasetten çekileceğini açıklamıştı. Dalan, *Tempo* dergisinde İstanbul metrosuyla ilgili yolsuzlukları açıklayan bir haber yayınlanması üzerine, ertesi gün hemen dergiyi mahkemeye vereceğini açıkladı. Ama ne Özal siyasetten çekildi, ne de Dalan dergiyi mahkemeye verdi. Bütün bunlar basında bir kere yer aldıktan sonra, Özal "çekiliyorum" demekle çekilmiş, Dalan "mahkemeye vereceğim" demekle dava açmış gibi oldu. Bütün bunlara karşı çıkmak için, bir başkası da çaresizlik içinde "kendimi yakacağım" diyebilir, bu da bir jesttir ve kendisini yakmış kadar olur.* Sözün geçersiz olduğu, bir simgeye dönüştüğü bir toplum, muhalefeti de kendisi gibi bir jest, bir simge olmaya zorlar.

Kör Dövüşü

II. Dünya Savaşı'ndan bu yana Batı'da gelişen birçok altkültür, daha çok simgesel bir muhalefet olarak gelişti. Punklar, Dazlaklar, ya da onlardan önce etkili olan birçok başka muhalif grup, kendilerini aykırı bir görüntü, meydan okuyan bir üslup, varolan düzene ters gelebilecek simgelerden oluşmuş bir kolaj, bir gösteri olarak ortaya koydu. Çoğunlukla da işçi ve göçmen mahallelerinde ortaya çıkan bu gruplar, kendilerini varolan düzenle çatışan bir görüntüye dönüştürmeye, bedenlerini temsili bir biçimde "dekore etmeye" çalıştılar. Efendi'nin dilini simgesel bir biçimde bozdular, varolan kültürün simgelerini çalarak aykırı anlamlar kazandırmayı denediler. Tıpkı minibüsünü "maşallah"larla, dantel işi süslerle, teknolojinin ya da cinselliğin yerine geçen simge ya da objelerle dekore edilmiş tuhaf ve aykırı bir mekâna dönüştüren minibüs şoförü gibi, onlar da herşeyi seyirlik bir nesneye dönüştüren bir toplumda gözü rahatsız eden bir vitrin haline getirmeye çalıştılar kendilerini, yaşadıkları yerleri. Modern tüketim toplumu, sınırsız bir gösterge imparatorluğuyla birlikte kurulmuştu; onlar bu imparatorluğu, Umberto Eco'nun deyişiyle "semiyotik bir gerilla savaşı"yla içerden çökertmeye çalıştılar.[7]

Simgeler de göçebe bir hayat sürüyor. Bugün çevreci bir hareketin simgesi olabilecek bir caretta caretta, yarın pekâlâ büyük bir turizm şirketinin amble-

* 8 Kasım 1988'de, oğlu idamla yargılanan bir kadın, üzerine benzin dökerek kendini yakmak istedi. Bunun bile bu kadar az ses getirdiği, bu kadar çaresiz kaldığı bir dünyada, sözün fiilin yerini bu kadar kolayca almasına şaşmamak gerek.

mi de olabilir. Yakın geçmişte sol hareketin benimsediği "geçmişe sahiplenmek, geleceğe yürümek" gibi bir tema, çoktandır banka reklamlarında kullanılıyor. Nitekim, düzeni karşılarına alan Punklar, bütün aykırı aksesuarlarıyla birlikte, Batı'da çoktan reklamcıların sınırsız hammaddesi arasına katılıverdi. Modacı Mary Quant, desenlerini çizerken bir başka altkültür grubundan, Mod kızlarının giyim tarzından etkilendiğini söyler. Nasıl altkültürler egemen kültürün simgelerini çalıp aykırı bir simgeler sistemi oluşturmaya çalışırlarsa, tüketim toplumu da aynı simgeleri sınıfsal ya da tarihsel içeriklerinden arındırıp piyasaya geri iade eder. Piyasa ise, kendi ilkeleri işlediği sürece, muhalif simgelerin serbest dolaşımına izin verecektir.

1968'de Fransa'da etkili olan Situasyonistler, tuplumun seyirlik bir topluma, bir gösteri toplumuna dönüştüğünü ortaya koyan ilk devrimci hareketti. [8] Eco'nun "semiyotik gerilla savaşı" tespitine, şöyle cevap vermeleri beklenebilirdi: "Sözcükler, partizanların silahları gibidir; savaş alanında terk edildiklerinde karşı devrimin eline geçer ve savaş esirleri gibi angaryaya tabi tutulurlar."[9] Haklıydılar; ama bu, 1968 yılının, aradan 20 yıl geçtikten sonra tarihsel içeriğinden tamamen arınmış bir ahlaka, bir başkaldırı simgesine, bir görüntüye, ilk iki sayısı düşmüş bir 68'e dönüşmesine engel olmadı.

Seyredenin Görmediği

Bütün bunlardan yola çıkarak, herşeyin bir üsluptan, bir adlandırmadan, bir görüntüden ibaret olduğunu mu söylemeliyiz?

Vitrinler, hep bir bolluğa işaret eder. Ama bu bolluğu mümkün kılan, onu var eden, onun için harcanan, o sırada tükenen yer almaz vitrinde. Vitrin, teşhir ettiği malın bir emek ürünü olduğunu gizler bakan kişiden. Nasıl piyasa farklı emek biçimlerini eşitler ve malları soyut bir değişim değerine indirgerse, toplum vitrine dönüştüğünde de, bütün yaşantılar, yitirilen fırsatlar ve sarfedilen emek bir imajdan ibaret kalır.

Rumeli Hisarı'ndaki bir antikacının vitirininde, 19. yüzyıldan kalma bazı ibrikler var. Zamanında defolu sayıldıkları için pazarlanamamışlar. Defoları, veremli işçilerin soluklarıyla birlikte cama üfledikleri kan damlaları. İbrikler bugün antika fiyatında.

Ama acıyı vitrine çıkaranlar, her zaman öteki olmayabilir. Bilfiil acı çekenler de artık yaşadıklarını seyirlik kılıyor.

Marx metaların dilinden, her metanın bir "toplumsal hiyeroglif" olduğundan söz etmişti. Bu hiyeroglif çözülüp, piyasadaki görüntülerin farklı dilleri olduğu görülebilir mi? Özal, jestleriyle kamuoyuna birşeyler anlatıyor.

Saçlarını kazıtan, çıplak ayakla işbaşı yapan, yemek yemeyerek simgesel bir direniş imkânı arayan işçiler de kamuoyuna bir görüntü sunuyor. Bu iki görüntünün, aynı görüntü olduğundan söz edilebilir mi? Galleria ve arabeskin, seçim kampanyalarının ya da açlık grevlerinin hiyeroglifleri çözüldüğünde, ardında aynı şey mi bulunacak?

Bu yazı bir metafordan hareket etti; toplumun "vitrinleşmesi"nden. Ama öyle görünüyor ki, bugün bu olguyu anlayabilmek için, artık bu metaforu yıkmak, doğrudan vitrinlerin kendisine bakmak gerekiyor. Onları kıramadığımıza göre... Türkiye'de vitrinler hiç bu kadar zengin, insanların alım güçleri hiç bu kadar düşük olmamıştı. Şunu biliyoruz: "Görüntü, bir imgeye dönüşecek kadar birikmiş sermayedir."[10] Bunu biliyor olmak, bakışlarımızı vitrinin dışındaki bir hayata çevirebilecek mi?

Notlar:

1. Walter Benjamin, "Gerçeküstücülük: Avrupa Aydınının Son Fotoğrafı", *Adam Sanat*, sayı: 14, Ocak 1987.
2. Korhan Gümüş, "Dalan İstanbul'u Nasıl Görüyor", *Defter*, sayı: 6, Ekim-Kasım 1988, s.181-183. "Dalan şehri bir gösteri mekanı gibi kullanıyor. Birçok kişi Dalan'ın yaygın bir destek gördüğünü söylüyor. Yalan değil. Dalan Şehir'i bir medya olarak kullanıyor. Bu medyada güç sahibi başka bir kişi olmadığına göre, görünürde bir destek, arkasında bir boyun eğme var... Dalan İstanbul'u herhalde hep otomobilden görüyor olmalı. Çünkü İstanbul'u ya ulaşım açısından bir araç, ya da yalnızca seyirlik bir nesne olarak tanımlıyor."
3. Le Corbusier, alıntılayan Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air*, Verso, 1983, s.165-168.
4. Georg Simmel, "Metropol ve Zihinsel Hayat", On *Individuality and Social Forms*, The University of Chicago Press, Chicago, 1971.
5. Murat Belge, "Kültür Alışverişinde Uzun Yol Sürücüsü", *Cumhuriyet*, 4 Ağustos 1982, *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yayıncılık, 1983, s.80-83. "İlkin sürücülerin devamlı radyoyu açık tuttuğu görüldü. Kültürlerine yabancı müzikler çıkınca istasyon değiştiriyorlardı. Hele gece yarısından sonra araba sürenler, Türk istasyonları sustuktan sonra geç saat yayın yapan Arap radyolarını bulma alışkanlığını edinmişlerdi. Sanırım arabeskin icadına giden yolda önemli bir dönemeç oldu bu alışkanlık.
6. Hilmi Yavuz, "Lumpen Kutturu Üzerine: 'Ne o, Ne öteki!'", *Kültür Üzerine*, Bağlam Yayınları, 1987, s.99-103. "Sınıfsız ve tarihsiz olmanın belirlediği bir konumda görüyor kendini lumpen: Ne o, ne öteki. Türk lumpeni hem kırsal kültürü hem kentsel kültürü, hem Doğu kültürünü hem Batı kültürünü olumsuzluyor. Onun yaşam ve kimlik imajını belirleyen bağıntı budur: Ne o, ne öteki."
7. Umberto Eco, "Televizyonun Mesajına Semiyotik Bir Bakış", alıntılayan Dick Hebdige, *Gençlik ve Altkültürleri*, İletişim Yayınları, 1988, s. 75.
8. Guy Debord, *Society of the Spectacle*, 1970, Black and Red (Türkçesi *Gösteri Toplumu* adıyla Ayrıntı Yayınlarından çıkacak.)
9. Mustapha Khayati, "Esir Alınmış Sözcükler", *Defter*, sayı:4, Nisan-Mayıs 1988, s.59.
10. Guy Debord, age, 34. paragraf.

OFFE'NİN SÖYLEŞİSİ ÜZERİNE SESLİ DÜŞÜNMELER

Tanıl Bora

Bu kısa yazının iki işlevi var. Bir: Bu Defter'de yeralan "Devleti Es Geçmek mi?" başlıklı makalemsi söyleşinin muhatabı/yazarı Claus Offe'yle ilgili kısaca bilgi vermek. İki: Söyleşideki bazı hareket noktaları üzerinde düşünmenin, tartışmanın propagandasını yapmak.

Claus Offe, "babaları" Adorno, Horkheimer, Marcuse, Benjamin olan Frankfurt Okulu'nun (veya Eleştirel Teori'nin) ikinci kuşağından, hem babalara hem de kendi kuşağına göre felsefeyle ve felsefe teorisiyle daha az meşgul, mesaisini en çok kapitalist devletin ve siyasal sistemin tahliline ayıran, gene akrabalarına göre "Maelström üslubu"na daha az uyan biri. (1)

Offe, kapitalist devleti sermayenin yamağı olarak gören kaba materyalist yorumlara karşı çıkar. Engels'in devlete taktığı "bütünsel kapitalist" adını, sermaye gruplarının farklı çıkarlarını, kapitalizmin genel çıkarı için özenle yoğurup onlara yön veren bir devlet organizmasını irdelemek için yeniden tanımlar. Ona göre kapitalist devletin ezeli çelişkisi, kapitalizmin genel çıkarını tartma sorumluluğu ile, toplumsal meşruiyeti sağlamak için birtakım kurumsal— biçimsel demokratik karar alma mekanizmalarını işletme, daha doğrusu işletir gibi yapma zorunluluğundan kaynaklanır. Bu zenaati icra ederken kapitalist devletin icat ettiği "sözde meşruiyet" mekanizmalarını Offe lime lime ederek inceler. Bu söyleşiye de yansıdığı gibi, kapitalist devletin bu temel çelişkisinin derinleşmesinin ve "sözde meşrulaştırıcı" mekanizmaların zorunlu olarak toplumdan yabancılaşmasının sonucunda, bunalımın mukadder olduğu kanısındadır.

"Devleti Es Geçmek mi?" söyleşisinin tarihi biraz eski. 1980'de, Almanya'da

(1) Orhan Koçak, Melastörm Üslubu, Defter, sayı 5 (Haziran/Eylül 1988), s. 7-12. Maelström üslubuna kızan bir yazı: Bülent Somay, Maelström e Her İnişin Bir de Çıkışı Vardır, Defter, sayı 6 (Ekim/Kasım 1988), s. 183-186. Maelström Üslubu için, en bayağısından "o da lazım" yargısına varmak bana yetiyor, herşeyin bundan ibaret olmadığını da biliyorum, Orhan Koçak'ın ve Maelström erbabının da bildiğine eminim, hele Bülent Somay'ın da muhtemelen bildiğini düşünmek, beni harcanan kağıtlara acımaya, Somay'ın zikredilen yazısını acaba sırf "şıklık" için mi yazdığını düşünmeye mecbur bırakıyor.

henüz sosyal demokrat ağırlıklı iktidar can çekişmesini sürdürürken yapılmış. (2) Ancak, yükselen yeni-muhafazakarlığın yapısıyla, dinamikleriyle ilgili önemli ve eskidiği söylenemeyecek saptamalar içeriyor. Burjuva siyasal sisteminin biçimsel-kurumsal içeriğinin boşalmasına ilişkin söylenenler, hem Offe'nin, hem de genel olarak Frankfurt Okulu'nun pek sevdiği bir izleğin sürdürülmesi niteliğini taşıyor. Söyleşideki parti-şirket analojisi, "siyasal partiler demokrasinin vazgeçilmez unsurlarıdır" şiarına başka bir gözle bakmak için eğlenceli bir fırsat.

Bu söyleşide önemsediğim ve teorik olarak işlenmesine değeceğini düşündüğüm üç hareket noktası var. Tabii şimdi bunlarla ilgili olarak yazılan notlar, henüz sesli düşünme çabasından başka bir anlam taşımıyor.

1) Sosyal refah devletinin, buna bağlı olarak devletçi ideolojinin ve bu mutlu toplumsal tablonun ekonomik-siyasal etmeni olarak korporatist ilişkilerin yeni muhafazakar politikalar tarafından tasfiyesi... Elbette Türkiye'de hiçbir zaman bir "sosyal refah devleti" olmadı; olsa olsa ekonomik açıdan ve sosyal devlet ideolojisinin hareket noktasından, görece "güzel zamanlar"dan söz edilebilir. Ama devletçi ideoloji ve korporatist etmenin ağırlığı bakımından Türkiye için de benzeri bir süreç üzerine konuşulabilir. Burada, Offe'nin vurguladığı gibi, sosyal refah devletinin, kapitalizmin uluslararası örgütlenme senaryosu içinde artık yerinin olmadığını, gelecekte de olamayacağını kesin olarak belirlemek önemli. Dünyada *bu* sistemi idare etmeye talip (çoğunlukla sosyal demokrat) sol bile artık bunu veri sayıyor. Bu, gelecekte görece "insaflı" zamanların olmayacağı, SPD'nin, Labour'ın, CHP'lerin iktidar gözü görmeyeceği, sermayenin gözünün hepten döndüğü anlamına gelmiyor; ama artık yükseliş dönemlerinin devleti, yapısı itibarıyla sosyal bir devlet olmayacak.

Bu, korporatist etmenin ağırlık taşıdığı ilişkilerin çözülmesi sürecini beraberinde getiriyor. Çözülmenin bunalımını Batı Avrupa'da en başta tripartist (işçi-işveren-devlet üçlüsünün içiçe geçtiği) sendikal yapılar yaşıyor. Türkiye'de, Türk-İş sendikacılığı pratikte ve söylem düzeyinde, korporatist ilişkiler içinde işlerini hallettiği eski zamanların nostaljisini terketmemek için direniyor. Oysa sendikaların sendikalar olarak varlıklarını korumaları bile, bu geçmişten kesin kopmayı gerektiriyor.

Aynı bunalımı, 80 öncesinde "büyük sağ"ın hem oy deposu, hem politikacı yetiştirme kaynağı, hem de siyasal icraat kanalı olarak işe yarayan kitle örgütleri de yaşıyor (Esnaf ve Sanatkar Dernekleri, Ziraat Odaları, hatta zaman zaman Odalar Birliği). "Askeri yönetim" sırasında ancak tampon mekanizma-

(2) Das Argument, No: 124 (Kasım/Aralık 1980), s.809-82

lar olarak kullanılarak soğutulan bu korporatist ilişki ağı, ANAP'ın kendini teknokratik addeden yönetimi tarafından horlandı; ama Türkiye'de siyaset yapmanın kadim töresine teslim olunarak tam da bertaraf edilmedi. DYP'nin, Demirel'in temsil ettiği "eski sağ", 1983'den beri bu eski korporatist ilişki ağının hukukunu savunmakla "sosyal devlet" nostaljisine sığınıyor, böylece de paradoksal biçimde "solcu" gibi görünüyor. ANAP siyasetin töresine karşı aşırı hoyratlaştığı zaman DYP'nin hamlesine fırsat tanımış oluyor; ANAP'ın sistemi, bu ilişkileri taşıyacak, onları tatmin edebilecek bir sistem de değil... Bu çelişki, DYP'yi de ANAP'ı da, sağın korporatist geçmişlerini özleyen kitle örgütlerini de iki arada bir derede bırakıyor. Dolayısıyla Türkiye'de sağın ve devletin yapılanması, yatağına oturması bakımından, korporatist etmenin nereye konulacağı meselesi, hayati öneme sahip.

Sendikaları hatırlayıp soldan bakınca, yapılması gereken herhalde iki şey var: Korporatist ilişkilerin evcilleştirici işlevini ve geçmişini sorgulayarak defteri kapatmak; yeni ilişkilerin zeminini ve dinamiklerini tartışmak.

2) Siyasal gelenek açısından, Türkiye'de de Offe'nin Almanya için söylediklerine benzer bir durum var. Gerçek bir konsensus'a temel oluşturabilecek popüler bir tarihsel referans dizisi; ahalinin çoğunluğunun benimsediği simgeleri üretebilmiş bir tarih yazımı, bir kollektif bellek yok. Onca yığınak yapılmasına karşın, Kemalist kült'ün de bu anlamda bir hegemonya kurabildiği oldukça şüpheli. Devlet, yakın tarihe dair bellekleri hararetle silmeye çalışıyor; başarılı olduğu ölçüde, mevcut siyasal-ideolojik tarih çizgileri flulaşıyor, keyfiliklere zemin hazırlanıyor. Bugünkü hallerinin tam adını koyamamak, gelişmesini tamamlamamış olmak, resmi ideolojiyi olduğu gibi resmi olmayan ideolojileri de geçmişe müracaat etmek için gerekli anahtardan yoksun bırakıyor.

Kollektif belleğin böylesine metruk olması, bu alanda verilmesi gereken ideolojik mücadelenin önemini ortaya koyuyor.

3) Offe'nin kullandığı "toplumsal çelişkilerin yapısal çoğullaşması" kavramının işe yarar olabileceğini düşünüyorum. Kapitalizmin özgül çelişkisi olarak emek-sermaye çelişkisinden başkasını icat etmenin herhalde âlemi yok; ama geç-kapitalist toplumu tahlil ederken, Offe'nin saptadığı dört çelişki alanı (emek-sermaye çelişkisi; teknolojik rasyonalitenin egemenliğinden doğan çelişkiler; bürokratik rasyonalitenin egemenliğinden doğan çelişkiler; ailenin ve partiyarkal ilişkilerin, gündelik yeniden üretimin çelişkileri) işlevsel görünüyor. Bu ölçütler kapitalizmin periferisinde, metropolde olduğu şekilde belirgin olmayabilir, farklı tezahür edebilir, başka çelişki alanlarının varlığı üzerinde tartışılabilir. Önemli olan, kapitalizmin bir ekonomik-toplumsal sistem olarak kendini yeniden üretmesini sağlayan temel toplumsal-siyasal ilişki

alanlarının, emek-sermaye çelişkisine indirgenebilir olmaktan çıkmayan, fakat çok fazla dolayımlanmış bir kendi başınalık kazanmış olduklarını saptamak. Dolayımın çeperfilleşmesi, sosyalist teorinin kapitalizme ilişkin klasik tahlillerinin özünü değiştirmesinin gerekmediği; fakat bu çelişkilerden umulan, beklenen toplumsal ve siyasal tepkilerin, sonuçların ancak dolayımların kurulmasıyla/örgütlenmesiyle mümkün olabileceği anlamına geliyor.

Bu sorun, sosyalizmi alıkoyarak, *bir* çelişki alanından hareket eden ve dünyayı o çelişki alanından bakarak açıklaya*bilen*, ve en önemlisi bu hareket noktasından çıkarak radikal muhalif bir politika yapa*bilen* toplumsal hareketlerin güncel olmasıyla daha bir anlam kazanıyor. Örneğin feminizm *ve* sosyalizm, feminizm *ve* yeşil politika nasıl yanyana gelmeli? Sosyalistler (daha ötesi: sosyalizm) eğer yeni çelişki alanlarında, yeni toplumsal hareketlerde, yeni kimliklerle *de* varolma gereği duyuyorlarsa, sosyalizm de eğer başka siyasal kimliklerin önünde bir sıfat mertebesine düşmeyecekse, nasıl bir ideolojik-siyasal bütünlüğü kurmak doğrudur? Yoksa "gündüz insan, gece hırt" olmak çözüm sayılabilir mi? Veya çelişki alanları-kimlikler arasında hiyerarşik bir düzen mi kurmalı? (3)

Bu soruların cevabını ararken, teorik düzeyde Orhan Koçak'ın Maelström Üslubu yazısında Adorno'dan aktardığı "her noktası merkeze aynı uzaklıkta bir yazı" tanımlaması kuşkusuz, dil düzeyinde, yazıda vazedilen bir olanak; pratiğe de taşınıp taşınamayacağına dair elimizde çok fazla ipucu yok. Ama her halükârda bana yol gösterici ve inat edilmeye değer geliyor. Siyasal olarak da, herhalde katı öncelik sıralamalarıyla kendi gündemini boğmayan, çelişkilerin özgüllüklerine hürmet ederek onları global düzeyde siyasallaştıran bir biçimi, yolu tartışmak gerekiyor.

(3) Sosyalizm *ve* feminizm'in ilişkisi çerçevesinde, bu yazıda sorulan sorulara benzer sorular soran ve daha "rahat" cevap bulan bir yazı: Kumru Başer, SF Kaktüs, sayı 3 (Eylül 1988), s. 49-52.

"DEVLETİ ES GEÇMEK Mİ?"

Claus Offe

Partilerin Bunalımı ve Yeni Toplumsal Hareketler (1)

Das Argument: Marksistler arasında ekonomik bunalımla devletin bunalımı arasındaki ilişki sorunu, iki yönden tartışılıyor: birincisi, Batı Avrupa ülkelerinde, özellikle de Federal Almanya'da, ekonomik bunalımın devlet açısından bir meşruluk bunalımına dönüşüp dönüşmediği; bunun yanısıra devletin işlevlerini yerine getirebilme yeteneği bakımından bir bunalım haline gelip gelmediği yönünden. Burada eşzamanlılığın olmaması sorunu ve iki "düzey" arasındaki ilişkinin nasıl ele alınması gerektiği sorunu var. Öte yandan —bu ilk soru olumlu cevaplandığı takdirde—, devletin bunalımının hangi yönde gelişeceği, özellikle de sol siyaset ve geniş kitlelerin siyasete karışma olanakları bakımından ne gibi sonuçlar doğuracağı sorusu ortaya çıkıyor; acaba örneğin devletin bunalımı otoriterleşme yönünde mi gelişecek?

Offe: Önce, soruna güncel tartışmalar ve siyasal yazın bakımından açıklık kazandırabilecek birkaç değinme yapmak istiyorum. Bir dizi sosyalist, sosyal demokrat ve bunların yanısıra muhafazakar yazar, düşüncelerini değişik biçimlerde "Almanya Modeli" denen şeye dayandırdılar. Federal Almanya'da bir numune saflığında olmakla birlikte, ikinci dünya savaşından sonraki devrede Batı Avrupa'nın diğer gelişmiş kapitalist demokrasilerinde veya OECD kesiminde de ortaya çıkan, yüksek ölçüde bir toplumsal barışın, iki savaş arasındaki dönemde hiç alışılmamış ölçüde bir iktisadi refahla birlikte gittiği, bu ikisinin birbirlerini karşılıklı olarak tahrik edip körüklediği, üstelik çok az sayıda istisnai düzenleme darbesine uğrayarak (1968/69'daki istisnai düzenlemeler gibi) yürüyen bir siyasal-ekonomik sistem bu tanımda ifadesini buluyor: büyümenin koşulu olarak toplumsal barışı ve toplumsal hoşnutluğun maddi temeli olarak da büyümeyi gerçekleştirmek için yürütü-

(1) Bu yazı, Das Argument dergisinin 124. sayısından (Kasım/Aralık 1980) çevrildi. Aynı yıl yapılan seçimlerde Alman Sosyaldemokrat Partisi (SPD) sürpriz bir şekilde, az bir oy farkıyla en büyük parti olarak, Hür Demokrat Partiyle (FDP) iktidar koalisyonunu sürdürmüştü. Böylece, Almanya'da sağın ve yeni-muhafazakâr programın iktidara gelmesi, kısa bir süre için (1982 erken genel seçimine kadar) ertelenmiş oldu. Ancak, bunalım sath-ı mailine girilmişti, bir kere. (ç.n.)

len her türden refah devleti politikaları. Sınıf çelişkisinin pasifize edilmesi ve büyümeyle yürüyen bu devr-i daim, keskinleşen kopuşlara ve bazı istisnalara karşın 70'li yılların ortasına kadar tabloya hakimdi. Bu arada Büyük Britanya ve İtalya, bu kendi kendini döndüren ve ileri iten devr-i daimin daha 70'li yılların ortasından önce de pürüzsüz işlemediğine dair belirgin örnekler oluşturuyorlardı. "Britanya'yı kim yönetiyor?"— Heath'in 1974'de Büyük Britanya seçimini kaybettiği kampanyada sorduğu bu soru, Federal Almanya'nın bugün de hâlâ kendini belli eden anormal normalliği sayesinde bir müddet daha sürdürebildiği devr-i daimin Büyük Britanya ve İngiltere'de tıkanıklığa uğradığını gösteriyordu.

Şimdi eğer büyüme yavaşladıysa —bunun böyle olduğunu biliyoruz ve herkes, bunun gelecekte daha da keskinleşeceğinde hemfikir; 80'li yılların sonlarında resmi işsizlerin sayısının 2 milyona ulaşacağı, yani işgücü pazarındaki bugünkü sefaletin ikiye, hatta üçe katlanacağı hesaplanıyor— ve büyümedeki yavaşlamanın süreceği düşünülürse, kendi kendini götüren bu devr-i daim halindeki bünyenin parçalanacağını bekleyebiliriz. Bugün Federal Almanya'da öyle bir durumdayız ki, alışılagelmiş iktisadi ve yapısal politika araçlarıyla büyümenin veya istenen ölçüde bir büyümenin sağlanması mümkün değil; *ve* —yeni olan da bu— sağlana*bilir* durumda olsa *bile*, daha fazla endüstrileşmenin dışsal etkilerini ve toplumsal maliyetini artık alışılagelen refah devleti araçlarıyla massetmek pek kolay olmadığı için, bu arzulanan bir şey değil. Burada akla gelen yalnızca kapitalist büyümenin doğal sınırı ve tüm "yeşil" sorunsal değil; daha fazla büyümenin getireceği ruhsal, toplumsal-hijyenik, çalışma sağlığı ve kentleşmeye ilişkin yükler. Sistem siyasal ve ekonomik olarak açmazda: Bir yandan, şimdiye dek alıştığı ölçüde bir istikrarın hazzını yaşayabilmek için büyümeye *ihtiyacı var*; diğer yandan, alışılagelen ekonomik yönlendirme araçları yeterli olmadığı için büyümeyi *sağlayamıyor;* üçüncüsü de, daha fazla endüstriyel büyümenin sonuçları açıkça katlanılmaz olduğu ve alışılagelen devlet politikası araçlarıyla zaptedilemeyecek türden çelişkilere kapı açacağı için daha fazla büyümeyi *asla arzulayamaz*. Benim görüşüme göre, sorunun konuluşu bu. Ekonomininm bunalımıyla devletin bunalımı arasındaki ilişkiye dair bu kadar söz yeter.

Siyasal güçler, esasen de siyasal partiler üç yönden sıkıştıran bu cendereden çıkış yolu bulmaya muhtaçlar ve yaptıkları hamleler, bunu nasıl başaracaklarına ilişkin hiçbir işaret vermiyor. SPD'de Eppler-Duve kanadının (2) savundukları, çıkış yolu için bir siyasal taslak olabilirdi; gerçekleşme

(2) Eppler, 1977'den beri SPD içinde siyasetin teknokratikleştirilmesini; partinin programatik olarak diğer partilerden farkı olmayan, ekonomik büyüme hızını artırmaktan başka hedefi kalmamış bir çizgiye indirgenmesini eleştirmiş bir politikacıdır. 1980'lere doğru, çevre politikasının önemeni vurgulamaya başlamıştı. (ç.n.)

şansını ise çok kuşkuyla karşılamak gerekir. İç politikada, iktisat politikasında ve sosyal politikada ekolojik dönüşüme dayalı bir taslağın sosyal demokrat parti içinde hiç şansı yok. Başka bir taslak, Strauss'un (3) popülist propagandasından esinler içeren, refah devletini reddeden, monetarist, gayri liberal sıkı bir kısıtlama rotası olabilirdi. Yani: Verimlilik esası, liyakatli olana bütün kapıların açılması, yabancılar dışarı, entelektüellerin ağzının kapanması, vs., vs.. Partilerin kıyılarında bazı hamlelerde dile gelebilen bu çizgi, bırakalım partileri, siyasal sistem içinde bile mutabakat yaratamayacak bir çizgi olurdu.

Burada egemen partiler için çizilen dara düşme ve yapısal fikirsizlik ve alternatifsizlik durumunda, Dahrendorf'un yakın zamanda "Zeit"da yaptığı saptamaların isabetliliği ortaya çıkıyor: Bugün siyaset esas olarak partilerin dışında cereyan ediyor. Geçenlerde birileri "devleti es geçmek" formulünü kullanarak büyük holdinglerin ve derneklerin "korporatist" öz-örgütlenmelerini ve "öz-yardımlarını", yani şimdiye kadarki *devletçi* reform ve yönlendirme politikasından dönüşü kastediyorlar. Aynı şeyler, karşı tarafta, şehirde, ekolojide, okulda, sağlık kesiminde, işletmelerde çelişkileri taşıyan ve dile getiren toplumsal hareketler ve güçler için de söylenebilir —orada da, Batı Alman devletinin siyasal kurumlar sistemi içinde asla öngörülmemiş toplumsal girişimler, yapılanmalar ve eylem biçimleri söz konusu. Yani, hem egemen sınıf tarafında —eğer meseleyi basitleştirmek için bu kavramı kullanacaksak—, hem de isyancı güçler tarafında büyük ölçüde *biçimlerden kopma* var: herkes, siyasal sistemin ve kurumlarının oluşturduğu yapı içinde döşenmiş rayların dışına taşan eylem biçimlerine el atıyor. Bu, siyasetin kurumsal olmayan biçimleri yönünde genel bir gelişme; bunu resmi düzeyde, hem başkent Bonn'da, hem eyaletlerde en önemli organlar olan koalisyon komisyonlarının oluşturduğu şu "sözde Anayasal organların" hiçbir Anayasal temele sahip olmayışında veya Birleşik Eylem(4) türünden fiilî mercilerde görebildiğimiz gibi; karşı tarafta da toplumsal hareketler, yurttaş insiyatifleri

(3) Geçenlerde ölen Franz-Josef Strauss, yalnızca Bavyera'da örgütlü Hıristiyan Sosyal Birlik'in (CSU) lideriydi. CSU, Bavyera'dan aldığı güçle, 2. dünya savaşından beri CDU'yla (Hıristiyan Demokrat Parti) birlikte burjuva sağ partiler blokunu oluşturmuştur. Faşizan motivler içeren bir siyasal söyleme sahip olan Strauss'un 1980 seçimlerinde CDU/CSU blokunun şansölye adayı olmasından kaynaklanan tepkilerin, SPD'nin çok zayıf durumda olmasına rağmen seçimi kılpayı kazanmasının nedenleri arasında olduğu Alman basınında ve siyasal yazınında öne sürülmüştür.(ç.n.)

(4) SPD'nin, Almanya'da iktidara 2. dünya savaşı dönemde ilk kez ortak olduğu andan itibaren, sendikaların devletin çalışma politikasının oluşturulmasına dahil edilmesi yönünde izlediği politikaya, "Birleşik Eylem" denmiştir. Bu politika, Alman Marksistlerinin hemen hepsi tarafından, sendikaları bu yan —korporatif ilişki içinde rehavete sürüklediği ve mücadelecilik geleneğini yokettiği için eleştirilmiştir. (ç.n.)

vs. biçiminde saptayabiliyoruz. Siyasal güçler gerçekten siyasal biçimlerin dışında iş görüyor ve siyasal biçimler tabir caizse rezil-kepaze olmuş durumda. Aynı şeyi, örneğin kitle iletişim araçlarının bugünkü seçim kampanyalarını ele alış tarz ve biçiminde de görüyoruz: Çoğunlukla seçim kampanyasını içerikle hiç ilgisi olmayan stilistlerin kuş bakışı açısından, yani siyasal tavır ve programların tartışması noktasından değil de estetik tad ve şıklık noktasından sunuyorlar. Gerçekte olup biten ve belki kitle iletişim araçlarının müşteri tabanını kendine bağlama yeteneğine sahip olan şey, bir "metalar arası seçim kampanyası", partiler arasındaki rekabetin yorumlanışına dair kamusal bir bahis oyunu.

Das Argument: Eğer seni doğru anladıysam, belirli bir anlamda devletin bunalımından yola çıkıyorsun; birçok toplumsal hareketin artık devlet tarafından temsil edilmediklerini hissetmesi ve çıkarlarını savunmak ve siyasal ifade kazandırmak için önceden biçimlendirilmiş olanlardan farklı yollar arayıp denemeleri anlamında... Büyüme sorunsalı ile devletin meşruluk bunalımı arasındaki ilişkinin nasıl düşünülmesi gerektiği üzerine kafa yormayı önemli buluyorum. Marksizm içinde, senin tanımladığına yakın geleneksel düşünüş biçimleri var: siyasal "konjonktür"ün, siyasal meşruluğun konjonktürünün büyüme sürdüğü sürece tıkırında gittiği, ve büyümede gedikler açıldığı anda siyasal düzeyde de gedikler açıldığı, gibi... Bir devri-i daimden bahsettin, bu bünyenin görünümünü, neden oluştuğunu daha ayrıntılı anlatır mısın? Ben, Marksizm içindeki demin karakterize ettiğim cevabı, ekonomi ile siyaset arasındaki ilişkiyi düşünmenin ekonomist bir varyantı olarak tanımlardım. Şimdi, muhafazakar taraftan gelen, tüm sorunsalı değer dönüşümü ve insanların Federal Almanya'nın ilk yirmi yılında kurulan değerler sisteminde gedikler açılmasıyla düşünen öneriler de var. Ve Marksizm içinde bir başka konumdan kalkılarak, büyüme modelini bir yaşam biçimi ve belirli bir blok'un siyasal hegemonyası anlamında düşünmek de denenebilir. Eğer ekonominin içinde geliştiği biçimi, büyüme tipini, "saf" ekonomi olarak değil de, siyasal olarak üst biçimlendirilmiş ve belirli bir sınıfın meşruluğunun oluşturulması süreci içinde yapılaştırılmış gibi değerlendirirsek...

Offe: Bu değer dönümüşü hipotezini "muhafazakâr" sıfatıyla bezenmenin gönül okşayıcı bir tutum olduğunu söyleyeceğim. Söz konusu olan şey, şimdilerde bizdeki tartışmalara da bir ölçüde sızmayı başarmış olan çeşitli Amerikalı yazarların yüzeysel araştırmalarındaki, meydana gelen olayların tamamen hipotezsiz ve teorisiz olarak tasnifiyle, sözde maddi değer yargılarının yerine —çaresizlikten dolayı kullanılan deyimle— "maddiyat ötesi" değer yargılarının geçmekte olduğunu anlatan basit bir ampirizm. Bunun nereden çıktığı, hangi yapısal koşullara sahip olduğu üzerine söylenen hemen hemen hiçbir şey yok; ve tam da bizi Marksistler olarak ilgilendirmesi gereken şey,

bu sürecin ne olduğu ve ne gibi bir ağırlık taşıdığı.

İktisat politikasında ve büyüme öngörülerinde büyük rol oynayan buna paralel görünümler var: pazarın şimdiye kadar yaşamasını sağlayan ve halk kitlelerinin giderek gerileyen mutluluk ve refah tasarımlarının yoğunlaşmış ifadesi olan endüstri ürünlerinin artık arz edilmemesi, veya bunların arzının artmaması, sadece ikmal ihtiyacı için arzedilmesinde kendini gösteren doygunluk olgusu. Burada da, değer olarak ortaya konulan şeyleri artık normatif anlamda da değerli saymaya, bunlarla bağlantılı yaşam tarzını kabullunmeye ve tek mümkün ve kuşku duyulmaz yaşam tarzı olarak uygulamaya karşı bir tür red saptamak mümkün. Bununla ilgili olarak belki de en özgün teorik taslak, İngiliz Fred Hirsch'in "Büyümenin Toplumsal Sınırları" tezi. Şehirli, endüstriyel, ticariliştirilmiş yaşam biçiminin kendi önünü siyasal ve kültürel olarak tıkamasından doğan doygunluk vakaları var. Veya, bir başka yazar, Walter Leiss, Marcuse yönelimli Marksist bir konumdan çıkarak, bugün ihtiyaçların mal biçimiyle tatmin edilemeyecek şekilde oluştuğu, tıpkı siyasal ihtiyaçların parti biçiminden uzaklaştıkları gibi ekonomik ihtiyaçların mal biçiminden uzaklaştığı, sonuçta da şimdiye kadarki yolda yürümeye devam etmeyi imkansız hale getiren bir biçim-içerik diyalektiğinin ortaya çıktığı tezini savunuyor. Bunlar, ekonomi ile siyasal hegemonya arasındaki ilişkiye dair bir dizi açıklama.

Başka bir çözüm formülü, İtalyanların "Tarihsel Blok" olarak tanımladıkları, işçi sınıfını, entelektüelleri, orta tabakaları ve köylüleri sadece ekonomik olarak değil, siyasal ve ahlakî-kültürel olarak tanımlanmış bir birim olarak ele almak; bu, gelecekteki gelişme için bir model, bir alternatif mantık sunabilirmiş gibi görünüyor. Kesin olan şu ki, 50'li yıllarda ve 60'lı yılların önemli bölümünde bir burjuva liberal hegemonya vardı, bu daha sonra, Federal Almanya'da Brandt iktidarında sosyal demokrat yönetimin reform perspektifleriyle yenilendi. Fakat bugün bu işin artık bittiğinden ve sosyal demokrasinin seçim zaferinin dış politik ve kişisel nedenlerden kaynaklanan, bir durum olduğundan hareket ederek, ("Tarihsel Blok"la ilgili olarak) sözü edilen grupları, birbirine lehimleyebilecek refahı, reformları ve barışı oluşturacak bir gelişme ve büyüme modeline, sağlam bir hegemonyaya dayanmadığını söyleyebiliriz. Tersine, görüyoruz ki, bugün Federal Almanya'da siyasal çelişkiler bunun için öngörülen cephede, yani partiler *arasında* rekabetle ortaya konulmuyor, siyasal çelişkiler partilerin *içinde* ortaya konuluyor. Sosyal demokrat parti içinde biraraya gelmesi kesinlikle imkansız konumların bulunduğu biliniyor: sosyal demokrasi içinde temsil edilen her konumun taban tabana zıddı gene sosyal demokrasi içinde temsil ediliyor. Birlik partilerinde de görümün farklı değil. Çelişkiler partilerin içinde ve esasen *bir bütün olarak* Federal partiler "blok"u ile partilerin *dışındaki* güçler arasında ortaya konu-

luyor. Demek ki, bir yapısızlaşma, kurumsuzlaşmayla karşı karşıyayız ve bu da, siyasal çelişkilerle hangi mercilerin, hangi yöntemin kurallarının ve hangi kurumların ilgili olduğuna ve siyasal çelişkilerin nasıl ortaya konulacağına dair belirsizliğin büyümesi anlamına geliyor—ve bence, şimdi gerçekten çok zıd duygular ve değerlendirmelerle ele alınması gereken siyasal bunalım durumu da buradan kaynaklanıyor.

Bu yapısızlık veya yapısızlaşmayı, siyasal bunalımın bir belirtisi kabul ediyorum. Bunalımın anlamı —gayet biçimsel bir tanımla— eğer felakete dönüşmeyecekse bu şekilde kalması imkansız olan bir durumdur, yani, varolan durumun kendi kendini devam ettiremeyeceği ve kendiliğinden geleceğe uzanamayacak bir karar noktası. Bugün Federal Almanya'daki siyasal kurumların durumu tamamıyla bu; eğer Glotz'un (5) çok ciddi savlarla tartışma gündemine soktuğu "siyasal kültür" sorunsalını bir yana bırakacak olursak... 1977 Almanya sonbaharında bu kavram polemik içinde kullanıldığı ve aralarında benim de olduğum "Buback'ın ardından" yayıncıları da olmak üzere birçok entelektüele siyasal kültürün kurallarını zedeledikleri için kamuoyu önünde işten el çekme çağrısı yapıldığı sıralarda, bu kavram yükselmekteydi. O zamandan beri daha sükunetli ve dikkatli bir değerlendirme yapılmaya başlandı; kendi temellerinden ve geleneğinden emin olan bir siyasal kültür gibisinden bir şeylerin Federal Almanya'da olmadığı belirlenmişti. Örneğin Alman tarihinde, siyasal yazında veya Federal Meclis konuşmalarında vs. bir referans noktası olarak rol oynayabilecek bir tek figür yok. Küçük ama ilginç bir örnek: Federal Almanya'nın mekan ve zaman sınırları içinden kaynaklanan tek bir siyasal anma günü yok. Federal Almanya'nın mekan sınırının dışında doğmuş bir 17 Haziran'ımız (6) ve zaman sınırlarının dışında doğmuş bir 20 Temmuz'umuz var. Anayasa gününü, yani bu temel yasanın yürürlüğe girdiği tarihi veya Faşizmden kurtuluşu veya 1848 Martını kurumsallaştırma denemeleri de, tamamen Federal Almanya'ya has bir karakteristik tarz ve biçim içinde akamete uğradı. Bu, Federal Almanya'yı bütün diğer Batı Avrupa ülkelerinin koşullarından ayıran özel bir sorunumuz. Kısa bir süre önce Habermas'ın giriş makalesiyle birlikte Suhrkamp yayınlarından çıkan kitabında Martin Walser bunun üzerine düşünmeye değer fikirler ortaya attı.

Das Argument: Şimdi, Alman sonbaharından ve tanımladığın süreç içinde siyasal kurumların bunalımının yolaçabileceği tehlikelerden söz ettin. Pou-

5) Peter Glotz, SPD'nin genel sekreteridir. Glotz, 80'lerle birlikte, partinin klasik "işçi sınıfı partisi" niteliğini, —çağdaş kapitalizmin yapılarını ve kitle partisi perspektifini de feda etmeden—, işçilerin salt ekonomik yaşamına değil, boş zaman, eğlence gibi iş-dışı yaşamına ilişkin örgütlenmeler, hedefler geliştirerek, kısacası işçi sınıfı alt-kültürünü canlandırarak yeniden üretmesi gerektiğini savunmaya başladı. (ç.n.)

(6) 17 Haziran, Alman Birliği günü. (ç.n.)

lantzas bizzat devlet içindeki otoriter gelişmelerin oluşturduğu tehlikeye değindi ve otoriter devletçilik kavramını kullandı. Böylesi gelişmeleri kavramak için değişik ve hatta karşıt denemeler var. Bunların içinde otoriter devletçilik kavramı da var, örneğin Strauss tarafından temsil edilip biçimlendirilen hareketi sağ popülizm olarak kavramlaştırma denemeleri de var. Bunların içinde, örneğin Michael Jaeger'in savunduğu tez de var: sol için, sendikalar için ve bunların birbiriyle ilişkisi için baş tehlikenin bir sosyal liberal korporatizm olduğu; yani, sendikaların devletin düzenlemeleriyle korporasyon haline girmesi ve sendikaların tabanıyla diğer toplumsal hareketlerin siyasal selahiyetinin böyle bir gelişme sonucunda daralması...

Offe: Ben bu "otoriter devletçilik" kavramını (veya Latin Amerika'da sık kullanıldığı gibi "bürokratik-otoriter devlet"), bazı şeyleri duyarlılıkla ifade etmesine rağmen, biraz yanıltıcı buluyorum. Federal Almanya gibi bir toplumda devletçiliğin devrinin geçtiğine inanıyorum. Otoriter devletçilik altında ben, partilerin çelişkileri, grupların çıkarları, nerede kaldı ki toplumsal hareketler tarafından hiç engellenmeksizin "doğru olanı yapan", düzeni, büyümeyi, belirli bir refah ve normallik tasarısını gerçekleştiren "güçlü" bir yürütmeyi gözümün önüne getiriyorum. Federal Almanya'da bizzat egemen sınıfın kendisi —kısa yoldan söylersek— çelişkileri denetim altında ve büyüme için gerekli olan çerçevede tutacak ölçüde güçlü bir devletin olabileceği umudunu bir kenara bıraktığı için, herhangi birinin böylesi umutları veya korkuları gerçekçi biçimde taşıyabileceğine inanmıyorum. Devletçiliğin doğru ifade olduğuna inanmıyorum. Güçlü bir devlet erki, ancak önemli toplumsal güçleri arkasına aldığı ve bunları bir mutabakat temeline oturttuğu zaman güçlüdür; ve bu bugün başarılamaz, veya ancak baskı ve yasaklamalar, siyasal yargılamalar, sansür vs. gibi otoriter devletçilik ifadesiyle bağdaştırabileceğimiz uygulamaları yanına alarak küçük bir ölçüde başarılabilir. Bunun talihli bir formül olmadığını düşünüyorum, örneğin Horkheimer'in ilk yazılarına bağlanan bir otoriter devlet tasarımını da güncel saymıyorum ve (bu formül) belki Fransa'nın durumunda bir derece daha makul sayılabilir olmakla birlikte Poulantsaz'ın da tamamıyla bunu kastetmemiş olabileceğini düşünüyorum.

Otoriter rejimler, eğer pratik bir siyasal-sosyolojik kural halinde ifade etmek gerekiyorsa, ancak daha ikinci gün bile dolmadan hemen denetim altına alınabilecek ve çok sayıda siyasal karşı güç odağı olmayan görece "basit" toplumsal yapılarda başarılı olabilir veya başarı şansına sahip olabilirler. Eğer toplumlar bu türden çok sayıda odak bulunması ve sektörler, sınıflar, gruplar arasında çeşitli karşılıklı ilişkiler olması anlamında karmaşıksa, o zaman otoriter devletçi çözümlere eşdeğer, benim sosyal liberal korporatizm olarak tasarlamayı yeğlediğim çözümler zorunlu olur. Yani, yıkıcılık potansiyeli

taşıyan rahatsız edici güçlerin, başta sendikaların, ama onların yanısıra sanayi odalarının da "kasaya konulması" ve bağlanması, ayrıca karar oluşturma sürecinin sürekli olarak bunun için öngörülmüş siyasal biçimlerin, parlamentonun, partilerin, yürütmenin dışında yürümesinin kurumlaştırılması. Bunlar ise, aralarda biryerlerde asılı kurumlar, "müşterek icra" kurumları haline gelirler. Bu müşterek icraatın bedeli ise, müşterek icraata, uygulamaya ve danışmaya katılanların, siyaset tanımanın bu yoğunlaştırılmış tarzına davet ve izin çıkarılan bu kurumların ılımlılaştırılması ve kendi kendilerini kısıtlamalarıdır. Bir tarafın katılıp öbür tarafın kendisini kısıtlaması yerine, karşılıklı bir alış-veriş gerçekleşir. Aynı olayın iki yüzü olarak hem bağlanma, hem dışlanma —birdenbire kabaran uluslararası tartışmalarda liberal korporatizm olarak tanımlanan ve benim önceden değindiğim ve bugün karşı karşıya olduğumuz sorunların ele alınabileceği bir mood olarak görülen şey, işte bu. Liberal korporatizmin güncel ve potansiyel "başarıları" çok tartışmalı ve bu konuda diğerlerinin yanısıra İngiltere'de Panitch'in, Federal Almanya'da ise Müller-Jentsch'in çok ciddiye alınması gereken savları var. Bunlar, böylesi bir tasarımın devam ettirilemeyeceği, çünkü zorunlu olarak "toplumsal ortaklık" düzenlemesinin içinde yatan çelişkilerin göbeğine düşeceğini savunmaya çalışıyorlar.

Şimdi üçüncü noktaya gelelim: "Liberal korporatizm"in muhafazakar alternatifi, *sağ popülizm* parolasıyla kastedilen şeydir. Bu, iki temel nesneden oluşur: eski orta sınıfın geleneksel siyasal saikleri, yani anti-bürokratizm, refah devletine karşı çıkış, vergi protestosu, verimlilik esası, aile, "yasa ve düzen" saikleri, eğer bunun vesilesi varsa veya yaratılabilirse öylesine tahrik edilebilirler ki, bu durum, masraflı korporatist karar alma süreçlerinin devreye girmesine gerek kalmaksızın (elbette ancak kısa vadeli) siyasal güç kullanımına temel oluşturabilir. Orta sınıfın bu hıncının uzman işçilerin bir kesimini, yeni orta tabakaların bir kesimini, entelejensiyanın bir kesimini sarması tasarlanabilir; üstelik bu, Federal Almanya'da, böyle bir gelişmenin yolunu kesebilecek güçlü bir komünist partimizin olduğu İtalya'ya göre, çok daha rahat tasarlanabilir. Bu nedenle Strauss'un stratejisi çok da gerçekçi olmayan bir strateji değil. (Tıpkı, ABD'de cinsel sapmaya, kürtaja, boşanmanın kolaylaştırılmasına vs. karşı aileyi yüce ve kutsal sayan güçlü protestan unsurların katıldığı Goldwater-Reagan-M.Friedman koalisyonu gibi). Federal Almanya'da bunun için yeterli bir taban olduğu düşünülebilir. Şimdiki halde bu sağ popülizmin %20 ilâ azami %33 arasında yankı bulması, bu kaynaktan gelen hınç birikiminin yeterince büyük olmaması ve istendiği gibi yönlendirilememesi, tesadüfi konjonktürel nedenlere bağlı olabilir veya belki bu durum da Federal Almanya'nın anormal normalliğindendir. Fakat ben, böylesi bir taban bir kez iktidarı ele geçirmek veya "iktidarı devralmak" —bu

çok dramatize edici bir ifadedir— için kullanılsa bile, uluslararası bağlamda, yani uluslararası ittifak stratejileri ve hesapları açısından olduğu gibi salt iktisadi politika rasyonellerinden ötürü tekrar çökeceği kanısındayım. Çünkü elde edilen sayısal (milletvekilliği) güç, devlet bürokrasisi, vergi sistemi, refah devleti veya hatta Doğu blokuyla yapılmış anlaşmalar gibi şeyleri tekrar masadan kaldırmaya yetecek *gerçek* bir güç anlamına gelmez— Thatcher örneğinde görüldüğü gibi. Refah devletine ilişkin kazanımların geri götürülemezliği, Thatcher gibi sert bir örnekte bile kendini kanıtladı. Şimdilerde uğraştığı sendika yasası, seçmenlerine sunduğunun çok gerisinde; bu yasanın pratiği de, şimdi onun metninde yazanın çok gerisinde kalacak. Demek ki, sadece sağ popülist kaynaklı kitlesel fantezilerin sürekli etkinleştirilmesiyle geriletilebilecek, ama altedilemeyecek, geri dönülmez noktalar var.

Das Argument: Devletin bunalımından, bu sorunun tehlikeleri ve çözümü bakımından nasıl düşünülmesi gerektiğinden yola çıktık. Sol açısından bir sorun da, birçokları için çıkış yolu gösteren, etkin bir perspektif çizen bir projeyi formüle edip örgütlemek. Solun çoğunluk için böyle bir projeyi hazırlayabilme yeteneği ise, belirleyici olarak kendi durumuna, siyasal örgütlenme biçimine bağlı. Bu bizim aramızda "yeni toplumsal hareketler" kavramı ve bu hareketlerin partilerle, işçi partileriyle ve parlamentarizmle ilişkisi çerçevesinde tartışılıyor. Ekoloji hareketine, kadın hareketine vs. sol içindeki bakışlar gayet zıd: birileri için bu hareketler siyasal durumun, işçi hareketinin ve solun henüz olgunlaşmadığının ifadesi; burada sıklıkla, toplumsal hareketlerle partiler dolaysız bir karşıtlık içinde kabul ediliyor. Başka birilerine göre yeni toplumsal hareketler, sol siyaset için yeni bir başlangıcın yapılabileceği biçimi oluşturuyorlar —burada partiler siyasal biçimler olarak hepten reddediliyor ve tamamıyla toplumsal hareketler üzerine oynanıyor. Gene, örneğin Michael Jaeger gibi başkaları, toplumsal hareketleri muhtemel partilerin ön biçimleri olarak ele alarak, her iki biçim arasında bir süreklilik görüyorlar. Sen bu sorunu nasıl görüyorsun?

Offe: Federal Almanya'nın partiler sistemi, öteden beri, özel olarak da 1956'dan bu tarafa, Batı Avrupa ölçütlerine göre müstesna, eksik bir partiler sistemi; bu, partilerin sayısına bağlı değil, İngiltere'de sadece üç parti var, ama partiler tarafından temsil edilen projelerin, tasarıların, ideolojilerin, teorilerin yelpazesi o kadar olağanüstü daraltılmış ki, partiler seçmenlerin algılaması açısından büyük ölçüde ayırdedilmez hale geliyorlar ve ayırdedilebilirlikleri *kurgusunu* ayakta tutabilmek için çok şey yapmaları gerekiyor. Seçim kampanyasının gülünçlükleri ve hiçlikleri, bütün partilerin esasen zaten herkesin farkında olduğu ayırdedilemezliklerini meşrulaştırma ve sanki her oy için mücadele etmek gerekiyormuş gibi yapma çabaları olarak

yorumlanabilir. Bu eksikliğe ve ayırdedilemezliğe eklenecek üçüncü nokta ise, A kişisi ile B kişisinin söylediklerini dinleyip bunların aynı partiden olduğunu öğrendikten sonra insanın bunlar bir partide nasıl anlaşırlar, birbirlerine nasıl katlanırlar diye sormasına yol açan, genç Federal Almanya'ya özgü, a-tipik, inanılmaz ölçüde gelişmiş parti içi bölünmeler.

Bunun yanısıra, siyasal seçkinlerin uzun zamandır, sayısız federal ve eyalet bakan konferanslarında veya Birleşik Eylem'de, yani neo-korporatist düzenlemelerle yapılan herşeyde ifadesini bulduğu gibi, iktidar aygıtının içinde yapılanmış extra-parlamenter karar alma ve çelişki çözme biçimlerine çekildikleri biliniyor. Parlamenter düzeyde veya partilerarası rekabet yolunda gerçekleşmiş veya müstakbel patrilerin kurulmasının herhangi bir yenilenme imkanını beraberinde getirmesi de beklenemez. Tabii buradan ille de partilerin devrinin geçtiği, parlamentarizmin zaten bir kandırmaca olduğu ve şimdi yeni toplumsal hareketlerde ifade kazanan kollektif siyasal kimliklere yönelinmesi gerektiği gibi tersi bir sonuca varamayız. Öğrenci hareketinden kaynaklanan bu yeni toplumsal hareketler, sadece Federal Almanya'nın partiler sisteminin bunalımını değil, *toplumsal çelişkilerin yapısal çoğullaşması* olarak tanımlamak istediğim şeyi de yansıtıyorlar. Toplumsal çelişkilerin tümünü sınıf çelişkisi odağına indirgemek ve ondan sonra da her düzeydeki çelişkiyi bu çelişki hücresinden türetmek, marksist ortodoksluğun zahmetli çabalarına rağmen 60'lı ve 70'li yıllarda başarıya ulaşmadı, gelecekte de pek başarılı olacağa benzemiyor.

Toplumsal rakibimizin saldırılacak dört noktasını ayırdetmek istiyorum:1) Emek-sermaye ilişkisi, 2) bundan ayırdederek, teknolojik rasyonalitenin egemenliği, genç bundan ayırdederek, 3) bürokratik rasyonalitenin egemenliği ve son olarak, 4) aile ve patriyarkal biçimler, toplum mensuplarının gündelik yeniden üretimi. Bütün bunlar, bütün bu düzeyler değiştirilmesi gereken bir sistemin parçasal görünümlerini temsil ediyorlar. Ve artık bunların hepsini sadece emek-sermaye ilişkisinden yola çısarak yeniden kurmak mümkün değil —yeni toplumsal hareketler, elbette birtakım anti-entelektüel ve teori düşmanı aşırılarlarla birlikte bunu idrak ettiler. Dediler ki— bu kez pankart kısalığında bir özetle—: buraya yapılacak otoyolun veya şu mahallenin yenilenmesinin emek-sermaye ilişkisinden türetilip türetilemeyeceği beni zerre kadar ilgilendirmiyor. Bütün bunlar yaşanan hayatı tahrip ediyorsa, bu tahribatın nereden kaynaklandığı, niçin böyle olduğu ve bütün bunların nasıl bir toplumsal bütünlük içinde durduğu üzerine bir siyasal-ideolojik mutabakat sağlama ihtiyacı duymuyorlar, işe sarılıp bunları protesto ediyorlar— bu, marksizmin süregiden bunalımının bir ifadesi olarak, ideolojik ve örgütsel olarak bütünleştirici bir yorum sunmaksızın, toplumsal hareketlerin birbiriyle bağlantısız yanyanalığını ve çokluğunu ortaya koyan tipik yurttaş inisiyatifi

konumu.

Şimdi, toplumsal hareketlerin bu çokluğunda elbette nesnel bir haklılık var, ama aynı zamanda, siyasetten kopup kültüre ve bir ölçüde ekonomiye, bir protesto kültürüne ve kooperatifçilik düşüncesinin canlandırılmasına yönelik marjinal eğilimlere çekilme tehlikesi de var. O zaman bu hareketler bir iktidar oluşumuna, egemen sisteme meydan okumaya varmaz, sadece sistemin periyodik olarak rahatsız edilmesine yol açar. Bu durumda toplumsal hareketler bir tür abluka işlevi kazanırlar. Böylelikle iki olumsuz taraf, partiler sistemi ve parçalanmış toplumsal hareketler biraraya getirildiğinde ortaya kaba hatlarıyla şöyle bir tablo çıkar: parti biçiminin normal olarak partilerin yürüttüğünden farklı amaçlar için, yani çeşitli toplumsal hareketlerin birleştirilmesi, kendilerini açıklığa kavuşturmaları ve güç oluşturmaları için kullanıldığı bir durum; parlamenter başarı ve seçimlerle uçundan kıyısından ilgilenen, daha çok —kelimenin tam anlamıyla— *rengârenk* bir tabanla karşı karşıya ve bu tabanın içinde, siyasal bir meydan okuma için bağlantı çizgilerini, bütünleştirme sürecini ve çıkış noktalarını oluşturmaya uğraşan, bir anlamda parlamento dışı amaçlara yönelik bir parti. Ben, salt ekolojik konuların çerçevesinden taşarak bir tip küçük sosyalist parti haline gelen —en azından birçok federal eyalet için bunu söyleyebiliriz— Yeşil Parti'nin böyle bir şey olabileceği umudumu hâlâ yitirmedim. Ve ben, Federal Almanya'nın son derece dar partiler yelpazesi gözönüne alındığında bunun bu ülke için bir çözüm olabileceğini düşünüyorum. İtalya'da ise, orada demin sözünü ettiğim bütün sonuçlarıyla birlikte saptayabildiğimiz sosyal demokratlaşma sürecine rağmen, Komünist Parti hâlâ hegemonik bütünleştirme sürecini kendi başına gerçekleştirebilecek yetenekte görünmüyor.

Das Argument: Bu noktaya tekrar dönmeden önce, egemen partilerin değerlendirilmesine ilişkin bir sorum var. Bir taraftan "partilerin aslında olmak istedikleri" ile gerçekteki tutumları arasındaki zıtlığı, diğer taraftan Federal Almanya'nın "anormal normalliğini" saptamak bir çelişki değil mi? Bu koşullarda bu ayrımın sahip olduğu meşrulaştırma işlevini küçümsemiyor musun? Televizyon seyircilerinin haberleri seyrederken partilerin işlevsizleşmesi veya gayrımeşrulaşması anlamında bir sinizme kapıldıklarından kuşkum var. Tam da bu sinizm istikrarın bir belirtisi, meşruluk oluşturmanın çok farklı bir biçimi olamaz mı?

Offe: Naif bir yurttaşın onlar hakkında tasarladıklarının partilerin pratiğinden sapması, hiçbir zaman partilerin varlıklarını sürdürme zorlukları çektiği anlamına gelmez. O zaman daha da kararlı olarak Anayasayla sağlanmış devlet güvencelerinin çatısına sığınırlar. Partilerin batması, bugün en az büyük işletmelerin batması kadar imkansızdır. Eğer durum cidden kötüyse de, (tekel-

lerin bir tanımı da budur: tekeller, kesin olarak batmadan önce devletin tam zamanında kendileriyle ilgilenecceği işletmelerdir) —gereğinde ödünç oylarla— hayatta tutulurlar. Bizde federal düzeyde hep koalisyon hükümetleri kurulur; bu kutuplaşma ve billurlaşma süreçleri, açık alternatif teorik siyasal toplumsal projeler imkansız hale gelene kadar böyle olacaktır. Bütün partiler, sürekli büyük koalisyonu dikkate alırlar; orta vadede böyle bir koalisyona katılmayı önleyebilecek engelleri kendi önlerine koymama gayretleri de bundan kaynaklanır.

Das Argument: Marksizmde sınıflarla partilerin ilişkileri üzerine yeni tartışmalar, değişik çıkışlar var. Bir tarafta, partileri sınıf partileri olarak, örneğin CDU'yu büyük sermayenin partisi olarak düşünen geleneksel biçim. Bunun karşısında partileri ittifaklar olarak kabul eden denemeler var. (karş. Michael Jaeger) —örneğin CDU büyük sermayeyle eski orta tabakaların ittifakı, SPD büyük sermayeyle işçi sınıfının ittifakı. Ondan sonra, partilerin incelenecceği düzeyi sınıf tahlili düzeyinden kesin olarak ayırdetme denemeleri var. Sen salt yanyana duran, birbiriyle bağlantısız etmenlerden ve gene de bunların arasında bir bağlantı olup olmadığı sorusundan söz ettin. Siyasal olarak her partinin önüne, eğer başarı kazanmak istiyorsa, iki cephe arasındaki görevler dikilir: Kâra yönelik çıkarların tatmini, rasyonel teknolojik gelişme modeli, devleti yönetme yeteneği ve aradaki bağlantıyı kurabilecek bir kültür taslağı. Birbiriyle bağlantısız, yan yana duran cepheler arasındaki bağlantıyı kuran nedir? Örneğin Gramsci de partileri sınıf partileri olarak değerlendirir, fakat o, bir sınıf çelişkisi hücresinden, sınıf belirleniminin içinden belirli, firesiz partilerin ortaya çıktığı şeklinde düşünmez. Tam da bunun aksini anlatmaya çalışır ve kendini bir parti olarak adlandırabilecek ve sadece söz konusu sınıfı değil başka sınıflardan bireyleri de kavrayan bir ideolojik, kültürel ve siyasal formasyonu meydana getiren "organik aydınların" siyasal faaliyeti etmenini öne çıkarır.

Offe: Öncelikle, şimdilerde SPD'yle ilgili olarak Troçkistler arasında tuhaf bir şekilde popüler hale gelen, bugünkü partilerin "sınıf partileri" olduğu tasarımını bir yana bırakabiliriz. Ne programları, ne de seçmen tabanları yönünden hiç öyle değiller.

Ben, bunun yerine, bugünkü partilerin hiçbir mantıklı anlamda sınıf partileri, veya —kültürel kategorilerle temellendirecceksek— dünya görüşü veya inanç partileri olarak anlaşılamayacakları üzerinde birleşebileceğimiz kanısındayım. Ne sınıfsal bir programları, ne özgül bir önderlikleri ne de böyle bir tabanları var. Örgütlenme biçimleri sınıflar açısından tarafsız. Partiler, belirli bir program temeli üzerinde, sınıf uzlaşmasını siyasal olarak örgütlemeye çalışan örgütlerdir. Onları birarada tutan budur. Sınıf çelişkisinin —veya her ne de-

nilecekse, endüstriyel çelişki, toplumsal sorun, vs.— nasıl düzene sokulacağına, toplum hayatının üzerinde rahatsız edilmeksizin sürüp gideceği uzlaşma formüllerinin bulunmasına ilişkin somut ve siyaseten elverişli ifadeler sunan örgütlerdir bunlar. Fakat Federal Almanya'daki partiler artık bu bile değil. Kimse böylesi uzlaşma formülleri düşünebileceğini iddia edemiyor, partiler program oluşturucu görevleri açısından tamamen iflas etmiş durumdalar; bunları hâlâ ürettikleri seçim platformunda da bütün dünya onları sinizmle karşılıyor. Bugün partiler, kamunun gözü önündeki karar alma kurumlarına olan haksız, ayrıcalıklı bir açılıma sahip olan belirli parti seçkinlerinin başarıya olan ihtiyaçlarıyla birarada duruyorlar. Siyasal ifade organları olarak güvenceye bağlanmış tekel konumları, —entelektüel de olsa— zahmete katlanma, sonsuz sayıda olmayan uzlaşma formüllerini düşünme ve bunlarla iktidar veya muhalefet pratiğinin bağlantısını sağlama yükünü üzerlerinden alıyor.

Entelektüel programatik bütünleştirme süreçleri, partiler arası rekabet, sürekli seçim kampanyası, partinin iktidar talebini mümkün olduğunca çok yönlü ve bu nedenle de bütünlüksüz olarak betimleyen konumlar tarafından ikame edilmiş durumda. Bunun doğru olduğunu, bütün partilerin işlerini programsız olarak da idare ettiklerine bakarak anlamak mümkün; örneğin SPD'nin ölü, kimsenin kaale almadığı, hiçkimsenin içinde ne olduğuna dair hayal meyal bile bir fikri olmadığı şu yönlendirici çerçevesi gibi. Godesberg programı (7) esasında belirli savunma formülleri veya kendini meşrulaştırma çabaları bakımından iyi —ama onsuz da idare edilebiliyor. Herkese gösterilebilir bir personele, örgütsel güçlülüğe ve heryerde hazır ve nâzır olmaya ihtiyaç var— ve bu da partilerde usul usul gerçekleşen, tabir caizse plebisiter bir gelişme—; bütün bunlar, programatik bütünlüğün de pahasına... Bunların hepsi yetiyor, çünkü devlet aygıtındaki, kitle iletişim araçlarındaki konumlarıyla ve yüzde beş barajıyla bu partiler tröstü rekabetten güvencelenmiş durumda—ve sürekli bir potansiyel koalisyon ortaklığı ilişkisi muhafaza edilen diğer partiler de aynı halde oldukça, kimsenin diğeri için tehlikeli olmayacağı da güvencelenmiş durumda.

Das Argument: "Devletin bunalımı" problemiyle, muhtemel sağ gelişme tehlikesiyle başladık, sonra buna karşı duran etkili toplumsal hareketlere, kadın hareketine, ekoloji hareketine, alternatif harekete geldik —ve sen pratik perskeptif olarak, bu toplumsal hareketlerin (Offe: artık "siyasal" siyaset yapmamalarını) siyasetten çekilmelerini önleyecek, geleneksel siyasal kurumların işlevlerini de devralmayıp kendi etki alanlarını genişletecek kapsamlı

(7) SPD, 1959'da Bad Godesberg kongresinde kabul ettiği programıyla, "sosyal refah ekonomisi" formülünü benimsemiş ve sınıf partisi olmaktan kitle partisi olmaya yönelik resmî adımını atmıştır. (ç.n.)

programatikler ve biçimleri oluşturmayı hedefleyen, parlamento dışı amaçlara yönelik bir partinin tartışılması gerektiğini söyledin. Şimdi, böylesi bir perspektifin önünde, toplumsal hareketler ve partiler sorunuyla bağlantılı bir sorun var: sol ve demokratik formasyon içindeki güçlerin değişik, kısmen birbirine kapalı, kısmen birbirine karşı siyasal formaysonlarda olmaları sorunu. Bir yanda sendikalarda, işçi hareketinin geleneksel örgütlerinde, hatta sosyal demokrasinin de içinde, hümanist birlik, nükleer ölüm karşıtı hareket ve kiliselerden kesimlerin de katıldığı eski toplumsal hareketlerde; diğer yanda yeni toplumsal hareketlerde. Ve sorun, birbirine karşı kapalılıkların kırılacağı bir biçim bulmak.

Offe: Bu çok zor bir şey. Benim bununla ilgili ön düşüncelerim şöyle: bir kere, sözünü ettiğim korporatist gelişmelerin, toplumsal örgütlerin devletçi politika formülasyonlarına bağlanmasının diğer yüzünün, irade oluşumunun tersine dönmesi olduğunu söylemeliyim: irade oluşumu, en azından tabanın belirli kesimlerinin de taleplerinin katılmaması veya dışlanışıyla, yukarıdan aşağıya doğru oluyor. Bunun örgütlü olanların örgütsel patriyotizmindeki sadakati sarsacağı düşünülürse, yerleşik cepheleri aşan ve onları yatay kesen ittifakların meydana çıkabileceğini düşünmek herhalde yanlış değil. Burada olduğu gibi birçok noktada, iyi siyasal teorinin dolaysız önemi ortaya çıkıyor. Eğer bu şeyleştirilmiş örgüt politikasına ilişkin alternatiflerin ve mensubiyet kurallarının ya zaten varolmadığını, ya da ancak belirli koşullarda geçerli olduğunu, o zaman bunların sorgulanması gerektiğini gösteren siyasal tahliller getirilebilirse, o veya bu örgüte mensup olmanın birbirine alternatif bir ilişki olması hali gevşer.

Az önce anlattığım karakteristik parti sisteminden ve dinamiğinden dolayı, 50'li yıllardan beri Federal Almanya siyasetinde toplumsal yenilenmenin, yeni siyasal hedeflerin, yeni sorunların farkına varılışının çok büyük ölçüde partiler sisteminin dışından kaynaklandığı görülüyor. Sosyal demokrasinin Doğu ve Berlin politikası protestan kilisesinin politikası olmaksızın, eğitim politikasında olup bitenler de öğrenci hareketi olmaksızın düşünülemezdi. Hümanizasyon konusu da elbette herhangi bir partinin buluşu değil, iktidar veya parti aygıtlarından kimse bununla ilgilenmezken kongreler düzenleyen, deneyimleri değerlendiren sendikaların işi. Federal Almanya'da edebiyatla uğraşan 50 kişinin hukuk politikasına ve Anayasaya ilişkin sorunlara katkısı, bütün siyasal partilerin toplam katkısından fazladır. Bütün bu örneklerde, bu parti aygıtlarının "ayrık" olarak ne kadar az bir siyasal öze ve programatik güce vakıf oldukları görülebilir.

Sorunların yeterli açıklıkla kavranması ve yeterli ölçüde büyük parlamento dışı baskının uygulanmasıyla, partiler tarafından çekilen örgütsel sınırların ve

ilişkilerin imkansızlaştırılması sorununun en azından bir ölçüde aşılabileceğini düşünüyorum. Şöyle bir mekanik örgüt tahliline karşı da uyarmak istiyorum: eğer bir kez parti olunursa, artık siyasal biçimin dikte ettiklerine tabi olunur; örneğin yeni bir sosyalist —yeşil parti kurulması halinde, zaten ümitsiz olan parlamento ve iktidar koltuğu doğrultusundaki çabaya tabi olunur ve artık yatay ilişkiler de ayakta tutulamaz. Mevcut sinizmin ve partilerin siyasal ve programatik güçsüzlüğünün de etkisiyle, ister sendikalarda ister partilerde, hangi gruptan olursa olsun, üyelerin sızma oranının çok büyük olduğunu, buralardaki hava boşluğunun büyük bir emici etki yaratığını düşünüyorum. Örneğin ekoloji sorunuyla ilgili olarak, bugün ekoloji ile insanlık veya toplumsal sağlık sorunlarının bağlantısının herkes için açık olması nedeniyle, ilişki kurmaya ve sorunları örgütsel sınırları aşarak ele almaya hazır olan sendikalarla, iki sene öncesine göre çok değişik ilişkiler kurulabilir. Saikler, eğer yeterli açıklık, berraklık ve kesinlikle sunulurlarsa, — bu da bizim entelektüellerimiz arasında bir türlü çözemediğimiz bir sorun— oradan oraya gezer ve aygıtlara nüfuz ederler. Bunun olmasını imkansız saymıyorum. Bu hep, bazı nedenlerden ötürü zaten zayıflayan örgütsel patriyotizmlerin nasıl çözüleceği ve konulara bağlı partilerüstü ittifakların nasıl kurulabileceği meselesi. Burada temel zorluklar olduğu kanısında değilim, ve bunu başaramayan entelektüellerin "partilerin sınırları ve iç kuralları öylesine katı ki, bununla uğraşmak imkansız" demelerini, cinayet yerinde olmadığını kanıtlama çabasına benzetiyorum. Bununla sadece Federal Almanya'nın yerleşik partiler sisteminin yeni toplumsal hareketlerin önüne çıkarabileceği engellerin dramatik biçimde abartılmasıyla meseleden sıyrılınmış oluyor.

Çeviren: Tanıl Bora

KONUT SORUNLARININ ÇEŞİTLENMESİ

İhsan Bilgin

I

Bir durumun ya da nesnenin karşılığı olan sözcüklerin, "sorun" sözcüğüyle birlikte ifade edilmelerinin birkaç yüzyıllık bir geçmişi var: Eğitim sorunu, kadın sorunu, çocuk sorunu, ulaşım sorunu, çevre sorunu, konut sorunu vb... İnsanlık tarihinde eşi görülmedik bir hızda ve çapta büyüme ve çeşitlenmenin herşeyi "sorun" haline getirmesinin yanı sıra; insanın dünyayı anlamasındaki dönüşümler de herşeyin "sorun" olarak algılanmasına neden oldu: İnsanın zihni faaliyetinin doğrudan yaşam pratiğinden ayrılması, yaşanılan üzerine düşünmeyi özerk bir faaliyet alanı haline getiriyordu. İnsanın doğrudan yaşam pratiğinden bağımsızlaşan "insan aklı", bu pratiğin herhangi bir anının, bütününün ya da varlık biçiminin "sorun" olduğunu ilan etmekle, aslında onu manipüle etmesine imkan verecek tarzda, bir başka düzlemde yeniden kurduğunu ifade ediyor.

Bu saptamalar, amacı Cumhuriyet döneminin konut sorununun panoramasını vermek olan bu yazının yörüngesini de belirliyor: 1. "Konut sorunu", konutun üretimine, tüketimine ve algılanışına ilişkin bir bakışı dile getirmektedir; 2. Tek bir konut sorunundan değil, farklı konut sorunlarından söz edilebilir; 3. Bu "konut sorunları"nın tarihine, hızlı dönüşüm yaşayan bir toplumsal yapıda, ilişkilerin, mekanizmalarının ve kurumların karmaşıklaşmasının ve çeşitlenmesinin özgül tarihi olarak bakılabilir.

Cumhuriyet döneminin özgül tarihine geçmeden önce, sözü edilen yörüngenin tanımlanmasına yardımcı olabilecek konut sorunlarının bazılarını sıralayalım:

- Kentsel toprak sahiplerinin rantlara yönelik talepleri;
- Sermayenin konuta yatırım yapan kesiminin, sermayenin gerçekleşmesine yönelik talepleri;
- Sermayenin, gerçekleşme hızındaki yavaşlık nedeniyle refah dönemlerinde fazla itibar etmediği, ancak ekonomik kriz anlarında değerini kaybetmeden saklanabileceği bir sektör olarak, konut sektöründen talepleri;
- Genel olarak sermayenin işgücünün yeniden üretimine yönelik talepleri;

- Çalışan sınıfların barınmaya, sosyal güvenceye ve sosyal statüye ilişkin talepleri;
- Konut sektöründe çalışanların, işyeri koşullarına ve ekonomik şartlara ilişkin talepleri;
- Merkezi otoritenin (devlet), sistemin işlerliğini garantiye alacak (finansiyel, hukuki, teknik vb.) mekanizmalar ve kurallar aracılığıyla sürdürdüğü denetime ilişkin talepleri;
- Teknik elemanların, konut üretimi ve tüketimindeki denetimin kendi mesleki formasyonları çerçevesinde ve bizzat kendi inisiyatifleri ile yapılması yoluyla, toplum içindeki meşruiyetlerini pekiştirmeye yönelik talepleri; vb...

Bu ayrışmış toplumsal grupların her birinin bir diğerine ya da bazı kümelerin diğer kümelere karşı konumu özgül niteliktedir. Toplumsal ilişkilerin "konut sorunları" alanı sürekli bozulan ve yeniden kurulan dengelerin özgül bir eklemlenmesidir. Toplumsal ilişkilerdeki bu çeşitlenme, mekanizmalardaki ve kurumlardaki bir karmaşıklaşmanın da göstergesidir. Yeni finans mekanizmaları (krediler, vb.) ve kurumları (bankalar), yeni denetim mekanizmaları (mesleki denetim) ve kurumları (meslek odaları), yeni örgütlenme biçimleri (kooperatifler, toplu konut şirketleri), yeni deneyim edinme biçimleri (üniversitelerde konut programları) vb...

Cumhuriyetin İlk Yıllarında "Sorun"un Ortaya Çıkış Koşulları:

Osmanlı İmparatorluğu'nun dünya kapitalist sistemine ticaret yoluyla eklemlenmesinde etkin bir rol oynayan İstanbul, İzmir gibi liman şehirlerinin 19. yy'da konut sorununu bazı boyutlarıyla yaşadığı bilinmektedir. Ayrıca yüzyılın ikinci yarısında, sayıları artan göçmenleri yerleştirmek ve özellikle İstanbul'da Taksim Surp Agop konutları (1890) ve Sultan Abdülaziz tarafından saray mensupları için 1870'de yaptırılan Beşiktaş Akaret konutları türünden belirli kullanıcı grupları için örgütlü konut yapım faaliyeti gibi, konut alanlarına devlet müdahalelerinden söz etmek mümkün.[1] Ancak yine de konutun çağdaş biçimiyle karmaşık bir sorun olarak yaşanmasının ve algılanmasının henüz imar faaliyetinin belirleyici söylemi olmadığı söylenebilir.

Cumhuriyet'le birlikte Türkiye'de "konut sorunu"nu gündeme getiren gelişme, batılı sanayi merkezlerindeki gibi üretim örgütlenmesinin köklü dönüşümü değil; konjonktürel nedenlerin yanı sıra, batılı çevrelerin bu ulus hakkındaki imajını değiştirmek amacıyla başkenti, yüzyılların merkezinden küçük bir Anadolu şehrine, Ankara'ya taşımayı öngören politik karardı.

"Yoktan varedilmiş bir şehri" yeni bir devletin prestij simgesi haline getirmek, toplumda kendiliğinden gelişen bir iç dinamiğe dayanmayan büyük çaplı bir imar faaliyetini harekete geçirmek ve bürokrat/teknokrat bir tabakayı Ankara'ya taşımak demekti.

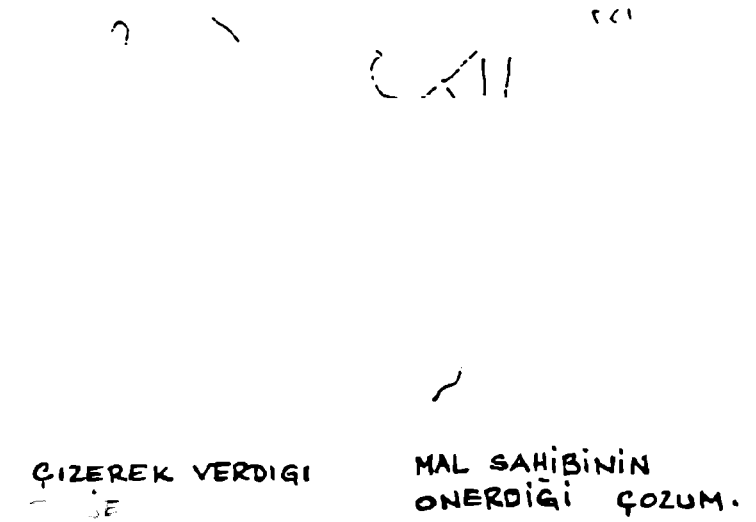
Ancak, konut inşaatında uzmanlaşmış sermaye ve teknik işgücü, işgücünün yeniden üretimini sorun edecek denli yoğunlaşmış bir sanayi sermayesi, kentsel toprağı kontrol edecek rantiye bir kesim, yaşam standardını yükseltme mücadelesinde bir emekçi sınıf, varlığını sürekli büyüyen bir konut pazarında sürdürebilecek denli yoğunlaşmış yapı malzemeleri sanayii ve bütün bu ilişkileri denetleyebilecek mekanizmalara sahip bir merkezi otorite henüz olmadığından çağdaş konut sorunlarının ortaya çıkış koşullarının "suni" olduğu söylenebilir. Yine de, tüm bu çevreler, mekanizmalar ve araçlar birden ortaya çıkmasa da, kentlerin ve konut çevrelerinin bazı "çağdaş" görünümlerinin ortaya çıkmaya ve kalıcılaşmaya başladığını saptayabiliyoruz: Arsa spekülasyonu, şehir planları, konut üretimini yönlendiren devlet bünyesindeki finans kuruluşları, konut kooperatifleri, kentsel konut tartışmaları vb...

Arsa spekülasyonunu körükleyen ilk ciddi eğilim, Ankara Belediyesinin Yenişehir'de 4 milyon m^2 arsayı konut yapmak üzere kamulaştırıp sonra satmasıyla başlar. Şehrin gelişmesiyle merkezi bir konuma gelecek olan bu semtte arsa fiyatları kısa zamanda yükselmiştir. Arsa spekülasyonu sadece Yenişehir'de değil, çağdaş bir şehrin mekânsal hiyerarşisinin yavaş yavaş belirginleşmeye başladığı Ankara'nın bütününde yerleşik ve hesaba katılması gereken bir mekanizma halini aldı. Aslında bu denli yaygınlaşmadan önce de bazı uyarıların yapıldığı biliniyor. Örneğin Kadro hareketinin öncülerinden Vedat Nedim Tör 1836 yılında Ulus Gazetesinin anketine yolladığı cevapta "... liberal ve endüvidüalist bir inşa faaliyetine müsaade edilmiştir. Bir yeni şehir için en büyük tehlike sayılan arsa spekülasyonuna mani olacak hiçbir tedbir alınmamıştır ve alınmamaktadır. Belediye, elindeki arsaları satmıştır. Arsa fiyatları her yıl %100 artmaktadır. Arsa fiyatlarının böyle fahiş bir tarzda yükselmesi, ev yapma işini, ya bir kapitalist teşebbüs haline sokmuş veya yüksek kredi sahiplerinin imtiyazı yapmıştır..."[2] Ayrıca, örneğin batıdan ithal edilen kooperatif düşüncesinin başta kendini meşrulaştırmayı da hedefleyerek oluşturduğu iyimser söylem, on yıl sonra bu pratiğin ilk sonuçları alınmaya başlandığında kötümser ögeleri de içermeye başlamış ve kooperatiflerin kendiliğinden gelişmesine arsa spekülasyonunu önleyici tedbirler alarak müdahale edilmesi gerektiği savunulmaya başlanmıştır.

"Konut sonunu"nun çağdaş boyutlarını kazanmasının önemli ögelerinden biri de şehir planlarıdır. Bu alanda da öncülük Ankara'dan gelecektir. 1920'lerin sonundan itibaren yürütülen çalışmalar sonucu Alman Prof. Jansen'in planı

1932'de onaylanarak yürürlüğe girmiştir. Jansen'in planında konut sorununa ağırlık tanınmış; işçi evleri ve lojmanlar yapılması öngörülmüştür. Ancak bu plan da piyasa mekanizmasının ve hızlı sanayileşmenin karmaşık ilişkileri ve karşıtlıkları sonucunda toplumsal bir gereksinim olarak ortaya çıkmamış, üst yönetim kademesinin, hatta Atatürk'ün modern bir şehrin mutlaka bir planı

olması ve o doğrultuda gelişmesi gerektiği yolundaki öngörülerinden kaynaklanmıştır. Ayrıca 1930'da çıkarılan 1593 sayılı kanun, nüfusu 20 bini aşan yerlere plan yapma zorunluluğunu getirmiştir. Bu deneyimlerin daha sonra toplumun iç dinamiğinden gelen gereksinimlere cevap vermeye yönelik olarak yaygınlaşacak olan planlama pratiğine ne ölçüde kaynaklık ettiği ve birikim



Bir raslantı sonucu elimize geçen bu çizgilerin sahibini araştırmamıza rağmen bulamadık, (YK).

sağladığı tartışılması gereken bir noktadır. Ancak, bir kurum, bir ilişki ve daha sonra boyutları çok genişleyecek olan "konut sorunu"nun ayrılmaz bir parçası olarak planlama pratiğinin sadece yaşanmış olması bile önemlidir.

Devletin "konut sonunu"na müdahaleleri gerçekleştirecek kurumları oluşturmaya başlaması da yine Cumhuriyet'le birlikte başlamıştır. Daha 1923 yılında "Mübadele, İmar ve İskan Bakanlığı" kurulmuş, 1925'de Dahiliye Vekaleti'ne bağlanmış, 1934'de Nafıa Vekaleti'ne bağlı "Yapı İşleri Umum Müdürlüğü" kurulmuştur. Belediyelerde İmar Fen Heyeti kurulması gibi birçok kanunla, merkezin kentsel gelişmeye ve konut çevrelerine daha sistemli müdahalesini gerçekleştirecek kurumlaşmalara gidilmiştir. 1928'de Ankara'da memur konutları yapılması için Maliye Bakanlığı'na yetki verilmiş, 1929'da çıkan yasayla 1951'e kadar memurlara konut ödeneği verilmesi sağlanmıştır. Ayrıca ekonomik kurumlaşmalara da gidildiğini görüyoruz. 1926 yılında hem Yenişehir'in finansmanı, hem de konut yapımını düşük faiz ve uzun vadeli kredilerle desteklemek amacıyla kurulan Emlak ve Eytam Bankası, 1946'da Türkiye Emlak Kredi Bankası adını almış ve görevleri dar gelirlilere konut sağlamak için uzun vadeli krediler açmak, konut yapıp satmak, yapı malzemesi endüstrisini ve ticaretini desteklemek olarak belirlenmiştir.

Batı dünyasından aktarılarak yukarıdan aşağıya geliştirilen kurumlardan biri de konut kooperatifleridir. 1931 yılında Atatürk tarafından kurulan Türk Kooperatifçilik Kurumu çeşitli alanlarda (tarım vb.) faaliyet göstermeye başlamış, ayrıca düzenli olarak yayınladığı Karınca Dergisi aracılığıyla da bu örgütlenme biçiminin propogandasını yapmaya yönelmiştir. 1934'de, hızla büyüyeceği tahmin edilen konut açığı sorununun çözümünde bu örgütlenme biçiminin en ileri aşama olduğunu, batıdaki gelişmeleri aktararak kanıtlamayı hedefleyen "Yapı Kooperatifleri" adlı kitap yayınlanmıştır. Bu kitapta ayrıca Ankara Bahçelievler Kooperatifi'nin mukavele taslağı vardı. Bahçelievler Yapı Kooperatifi'nin izlenmesi,[3] bu bölümde baştan beri söylenenlerin tipik bir görüntüsünü oluşturur. Atatürk tarafından kurulan Türk Kooperatifçilik Kurumu'nun ileri gelenleri, bu kooperatifin kurulmasına da önayak olmuşlar, karşılaşılan güçlükler en üst yönetim kademesine götürülmüştür. Daha sonra Sümerbank memurları tarafından Ankara'da kurulan Güvenevler Kooperatifi'nin ardından 1949'da 80'e, 1950'de 140'a ulaşan kooperatif sayılarıyla karşılaşıyoruz.[4] Ayrıca, aynı yerde çalışanları topluca barındırma düşüncesine yönelik çeşitli çalışmalara da rastlanabiliyor. DGSA son sınıf öğrencileri 1937 yılında diploma çalışması olarak Bruno Taut yönetiminde, İhnisarlar (Tekel) Bakanlığı memurları için Ankara'da 400 evlik bir Siedlung çalışması yapmışlardır.[5] İşçi konutları çalışmalarının ilk örneklerini Seyfi Arkan vermiştir: MKI Amele Evleri Mahallesi (Zonguldak)[6] ve Kozlu KİAŞ (Kömür İşletmeleri) Amele Mahallesi.[7] Dönemin ayırdedici özelliği mevcut bütün

girişimlerin kendilerini bir biçimde devlete eklemlemeyi, konut sorununa müdahale için ön-koşul olarak görmeleriydi. Dolayısıyla sorunun bütününün görülebileceği bir konum bu dönemde hala mevcuttu. Gerçi devlet sözcülerinin yanısıra konu hakkında söz alan çeşitli başka odakların varlığını da gözlemek mümkün. Örneğin Arkitekt gibi mesleki bir dergide de "konut" üzerine bir düşünce ortamının oluşturulmaya başlandığı izlenebiliyor. E. Egli, M.Wagner, A.Chitty[8] gibi yabancıların batıdaki deneyleri aktarmalarının yanı sıra, Türk meslek adamlarının "bizde mesken meselesi" (V. Tunalı), "göçmen evleri" (Z.Sayar), "mesken buhranı ve bina yapımı teşvik kanunu" (Z. Sayar)[9] gibi yazılarla tartışmaları sürdürdüklerini ve konutun ekonomik, sosyal, teknik, biçimsel özellikleri üzerine bir söylem inşa etmeye başladıklarını görüyoruz. Ayrıca uluslararası mesleki kongrelerdeki tartışmaların aktarılması yoluyla, konut üretimi sürecinde teknik elemanların Türkiye'de henüz karşılaşmadıkları sorunlar tanıtılmıştır. Konut üretiminin sanayileşmesi karşısında yaşanacak olan bir rol değişikliğine yönelik olan bu tartışmalar, yukarıda sayılan birkaç toplu yerleşme çalışması bir yana bırakılırsa, konutla ilişkisi yüzyüze ilişkiler çerçevesinde üst-orta sınıf üyelerinin bahçeli iki katlı konutlarını yapmak olan ve sayıları yüzler seviyesindeki Türk mimarlarının gündemine çok uzaktı. Bütün bu konular, dönemin konut üretim pratiğinden çok farklı bir "sorun"un, bir dizi mesleğin kendilerine modern bir kimlik edinme sorununun ifadesiydi.

Özetle; bu dönemde politik bir kararın yan ürünü olarak sadece Ankara'da ortaya çıkan "konut sorunları"nın işleyiş mekanizmaları ve kurumları, farklı tarafların birbirlerine karşı ya da ittifak içinde geliştirdikleri tavırlar olmamış, daha çok merkezi yönetimi "medeni toplum" idealine yaklaştıracak araçlar olarak ortaya çıkmışlardır. Ancak yeni filizlenen gruplar, bu mekanizmaları kendi doğrultularında kullanmaya yönelmişlerdir. Bu mekanizmaları işletmek için yukarıdan aşağı oluşturulan ekonomik, hukuki, ideolojik kurumlar, piyasa ekonomisinin egemenliğini pekiştireceği daha sonraki dönemler için batıdan aktarılmış bir model olmanın ötesinde kalıcı, temelli bir birikim oluşturamamışlardır. Bu dönemde şehirsel konut üretiminin belirleyici biçimi, bazen kredi mekanizmasını da kullanan ve genellikle aynı kişi olan arsa sahibi ve girişimci ile inşaatı gerçekleştirecek olan teknik elemanın yüzyüze kurduğu ilişkilerdir.[10]

1945-1960: Devletten Piyasaya

2. savaşın sona ermesi ile birlikte, dünya sisteminde yeni bir işbölümü, yeni bir hiyerarşi oluşmuş, bunları pekiştiren uluslararası örgütler kurulmuştur. Bu gelişmeye bağlı olarak Türkiye'de bir sanayileşme ve büyüme sürecine

girmiştir. Bütün bu bilinen konjonktürel, siyasi, ekonomik değişiklikler konut sorunlarını doğrudan etkilemiş ve yeni boyutlar katmıştır. Tarımda makineleşme ile kırlardan itilen nüfus, sanayileşmekte olan kentlerin çekim alanına girmiş, ancak iş bulamadığında marjinal sektörü, ev bulamadığında da gecekonduları inşa etmiştir. 1950'li yılların başında 10 binler seviyesinde olan gecekondu sayısı, sonunda 200 binlere, kentli nüfus içindeki oranı ise %3'ten %16'ya yükselmiştir. Gecekonduların ve gecekondulu ların kentsel konuta kattıkları boyutlar ve karmaşıklaştırdıkları sorunlar bu rakamların gösterdiklerinden çok daha geniş çaplıdır. Bir kere ev sahibi ve kiracılardan oluşan şehirli konut tüketicilerine, çıkarları, beklentileri ve geçmişleri çok farklı bir tüketici türü eklenmiştir. İkincisi, yüzyüze ilişkilerle ya da kooperatifler aracılığıyla gerçekleştirilen konut üretimine, daha çok kırsal özellikler taşıyan yeni bir üretim biçimi eklenmiştir. Üçüncüsü, imar kurallarını tümden ihlal ettikleri için, devlet bunlarla ilişkisini düzenlemek için eski kurumlarından ve deneyimlerinden yararlanamamış, yeni tavırlar geliştirebileceği mekanizmalara ve hukuki statülere zorlanmıştır. Dördüncüsü toprak mülkiyetinde o zamana dek karşılaşılmayan bir ara durum ortaya çıkmıştır. Bütün bu yeni faktörlerin önemi, önceki grupların, ilişkilerin ve mekanizmaların evrilmesiyle değil, onların tamamen dışında toplumsal dinamiğe bağlı olarak ortaya çıkışlarındadır.

Günümüze kadar gecekondularla birlikte kentsel konutun ağırlığını oluşturacak ikinci bir tipoloji olan yap-sat apartmanlar da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Daha önce şehir arsalarında yapılan binaların mülkiyeti bölünemediğinden, inşaatın yapılabilmesi, arsa sahibinin apartmanın tümünü gerçekleştirebilecek bir birikime sahip olmasına bağlıydı ve apartmanın ancak bütünü satılabiliyordu. 1950'lerin artan enflasyon ve kiraları karşısında, bir apartmanın yapımını tümden üstlenemeyen orta sınıf üyelerinin şehir içinde konut sahibi olmalarının tek yolu imkânlarını birleştirmekti. Kooperatifin yanı sıra ikinci seçenek 1954'de "Kat Mülkiyeti" Kanunu ile yasallaşmıştır. Böylece ekonomik olanaklarını birleştirmek isteyen bu orta sınıf üyelerini, birbirleriyle karşılaştırmadan örgütleyen yeni bir girişimci türü ve çıkar grubu katılır şehirlerdeki konut ilişkilerine ve sorunlarına: Yap-satçı. "Konut üretiminde sermayenin devir hızının düşüklüğü, sermaye birikimi başına kârlılığı büyük sermayenin diğer girişim seçeneklerine göre düşük olduğu için...[11] bu alana giremeyen büyük sermayenin boşluğunu dolduran küçük girişimcidir yap-satçı. Daha sonra 1965'te SSK ve Emlak Kredi Bankası'nın kredi olanakları, "kat mülkiyeti" ile birleştirilerek, 1950 öncesi üst-orta sınıfların konutu olan apartmanın, alt-orta sınıfların konutu halini alması pekiştirilmiştir. Bu yeni konut tipinin ayırdedici özelliği de, merkezi otoriteden görece bağımsız gelişimidir.

Şehir konutunun ağırlığını oluşturacak olan bu iki tipoloji, gecekondular ve yap-sat apartmanlar, kentlerin fiziki görüntüsünü biçimlendirmeye yönelik bir donanımla tanımlanan mimarların, denetim ve mesleki formasyonlarının dışında gelişeceklerdi. Üstelik de paradoksal bir biçimde sayılarının arttığı, örgütlülük düzeylerini yükselttikleri ve kendilerini hem merkezi otoriteden hem de toplumun diğer kesimlerinden ayırdeden mesleki bir söylemi kurmaya ve yerleştirmeye hazır oldukları bir dönemden başlayarak. Daha önce yabancı mimarlara karşı yürütülen mücadele, özerk bir varoluş mücadelesine dönüşmüş; 1954 yılında Mimarlar odası'nın kurulmasıyla, çıkarların siyasal iktidarın bakış açısı ve uygulamalarının dışında, özerk bir mesleki ideoloji çerçevesinde dile getirilmesinin örgütsel ve hukuki temeli oluşturulmuştu. Böylece bir yandan şehirlerin oluşumu üzerinde kendi mesleki formasyonlarının gerektirdiği müdahaleleri yapacak araçlara sahip olmadıklarından, diğer yandan da bu rahatsızlıklarını kamuoyuna duyurabilecek bir yapıya kavuştuklarından, "şehir konutu" karşısında bugüne dek çeşitli biçimlere bürünen muhalif bir ses olmayı sürdürdü mimarlık mesleği.

Bütün bu hızlı dönüşümler karşısında devlet hazırlıksız yakalanmıştı. Hem böylesine bir gelişmeyi yönlendirip denetleyecek birikime sahip kadrolar yoktu, hem de o zamana kadar ki devletçi politikalara karşıt popülist bir söylemle kendini tanımlayan bir siyasal iktidar etkin bir planlama çizgisini aramaktan uzak görünüyordu. Böyle olunca da devlet müdahalesi, kat mülkiyetini kabul etmenin yanı sıra, bazı finans mekanizmalarını harekete geçirmekle sınırlı kaldı. 1946'da kurulan SSK, 1950'de yürürlüğe giren yasalarla, işçi meskenleri kredisi vermekle yükümlü kılındı. 1952'de bu fonların oranı yükseltilmiştir. Böylece işçi kooperatifleri desteklenmiş, 1950'de 180 olan kooperatif sayısı 1960'ta 3362'ye çıkmıştır.[12] Bir başka finans kuruluşu olan Emlak Kredi Bankası da, hem verdiği kredileri artırmış, hem de bu dönemde İstanbul, Ankara, İzmir, Adana gibi illerde, 10 bin dolayında konut üretmiştir. Ancak devletin krediler yoluyla üretilmesine aracılık ettiği ya da doğrudan yapımcısı olduğu konutların, toplam konut arzı içindeki oranı çok düşüktür. Ayrıca da düşük gelirlileri konut sahibi yapmak için devlet eliyle üretilen konutlar, Ataköy örneğinde açıkça görüldüğü gibi, üst-orta sınıflara yönelik bir biçime dönüşmüştür.

Özetle, bu dönemde ortaya çıkan yeni ilişkiler, mekanizmalar ve kurumlar kentsel konut sorunlarını taraf olan grupların mücadele alanı içinde oluşmuş, değişen türlerde ve yeniden kurulan dengelerde birbirlerine karşı ve/veya ittifak için kullanılarak yeniden üretilmişlerdir.

1960-1980: Planlama Denemeleri

1960'ların hukuki ve siyasal ortamında devlet kendi planlama kurumlarını kuruyor, böylece sosyal olaylar üzerine düşünmek potansiyel bir suç olmaktan çıkarak meşrulaşıyordu. Devletin kendi bünyesindeki planlama kuruluşlarının yanı sıra, üniversitelerin özerk kuruluşlar olarak tanımlanmalarıyla, varolan güç mekanizmalarından görece bağımsız araştırma birimleri yaygınlaşıyordu. Böylece toplumsal ilişkilerdeki çeşitlenmeye paralel, düşünsel bir çeşitlenmenin kalıcı ve örgütlü biçimde kurumlaşması gerçekleşecekti. Ayrıca 1961 Anayasası devleti, konut sıkıntısı çeken yurttaşları konutlandırmakla yükümlü kılıyordu. Hukuki bir yaptırıma sahip olmamasına, toplumsal dengeler içinde herhangi bir gerçekliğe denk düşmemesine rağmen, böyle bir hüküm, toplumsal muhalefetin ve çalışan sınıfların konut mücadelelerinde yedeklerine alabilecekleri bir araç olması bakımından önemlidir. Bu döneme kadar birkaç yetkilinin seçmelerine bağlı olarak biçimlenen konut sorunlarına devlet müdahalesi, planlama düşüncesinin yöneliminde kalıcı bir uzmanlık haline geliyordu. Böylece devlet, varolan konut ilişkilerine daha sistematik bir müdahalenin yanı sıra, olası gelişmelerin önceden kestirimi yoluyla etkinliğini artırmanın ve yönlendirmenin araçlarına da kavuşmuş oluyordu. 1960'ların hızlı toplumsal dönüşüm ortamında bu araçları hakkıyla kullanıp kullanmadığı tartışma götürür. Ancak, devletin kendi bünyesini çeşitlendirme çabası, ilişkileri karmaşıklaşan bir toplumsal yapıya ayak uydurma eğilimini barındırması açısından önem taşımaktadır.

I. ve II. plan, konut yatırımlarına tavan getiriyor, bazı düzenleyici mekanizmalar aracılığıyla öngörülen sınırlar içinde kalmasını hedefliyordu. Ancak, yatırımlar hedefleri aştı; gecekondu sayısı arttı; üstelik bu konutlar ihtiyacı karşılayacak sayıda olmalarına rağmen,[13] konut arzı talebi karşılayacak yapıda olmadığından konut açığı, kira artışı gibi sorunların da önüne geçilemedi.

İmar ve İskan Bakanlığı'na bağlı olarak 1958'de kurulan "Mesken Genel Müdürlüğü"nün etkinleşmesi 1966'da çıkarılan gecekondu kanunu ile olmuştur. Bu kanun yapılmış gecekonduların ıslahına, tasfiyesine, yeniden yapımının önlenmesine ilişkindi. Gecekondu alanlarına müdahale yolları arayan bu kurum, saptama çalışmaları yapmış, gecekondululara dağıtılmak amacıyla teknik projeler hazırlamış, gecekondu önleme bölgelerine altyapı hizmetleri götürmeyi hedeflemiş, konut kooperatiflerine arsa ve kredi verme yoluna gitmiş ve 10 bin dolayında konut üretmiştir. Bu kuruma paralel olarak çalışan ve 1969'da kurulan Arsa Ofisi Genel Müdürlüğü'nün işlevi de" ... sanayileşmenin gelecekteki gelişme alanlarına devletçe ucuz arsalar satın alınarak saklanması ve altyapı tesisleri yapılarak sırası geldikçe konut ve sanayi ihtiyaçlarına ayrılması...[14] olarak tanımlanmıştır. Kırdan kente göçün ve

dolayısıyla gecekondulaşmanın hızı bu kurumların müdahale yeteneklerini çok aştığından, konut sorunları içindeki etkinlikleri önemsenecek boyutlara ulaşamamıştır. Ancak devlet bünyesindeki tüm bu yeni oluşumlar, yönelimleri, ideolojileri ve çıkarlarıyla yeni bir teknokrat grup yaratmaları bakımından da önemlidir.

Bu yeni teknokrat grubun yetiştirilmesi gereksinimi, eğitim kurumlarında değişikliklere yol açtı. Mimarlık eğitiminde şehirlerle ve konutla ilgili konuların "sosyal içerikli" biçimleriyle işlenmeye başlamasının yanı sıra, şehir planlama bölümleri ve yüksek lisans seviyesinde konut programları oluşturuldu. Hatta bu dönemde ilk mezunlarını vermeye başlayan ODTÜ, eğitiminde genel olarak böyle bir formasyonu ön plana çıkarıyordu. Ayrıca sosyal bilimler eğitimi yapan fakülteler, şehir ve konut politikalarını programlarına aldılar. Merkezi yönetimin dışında, 70'li yıllarda yerel yönetimlerdeki dönüşümler de, izlenecek sosyal içerikli politikaları yönlendirmeleri bakımından, böyle bir formasyonun oluşmasını desteklemiştir. Ayrıca, yine özellikle 70'lerde bu süreci destekleyen bir başka gelişme de, yapı üretimi teknolojisindeki sanayileşme ve örgütlenmesindeki dönüşme eğilimidir. Daha çok konutu, daha kısa zaman aralığında yapmaya yönelen büyük şirketler, örgütlenmelerinde yönlendirici olacak meslek adamlarına gereksinim duydular. Mevcut programların istenilen formasyona cevap vermemesi de "endüstrileşmiş bina"yı üniversite gündemine soktu. Mesleğin bu yeni duruma nasıl adapte olacağı sorusu, mimarın rolü ile ilgili bir tartışmayı da başlattı. Böylece geleneksel mimar imajıyla tanımlanan bir kimliğin yanı sıra, teknokrat bir kimlik de üretilmeye başlandı. Bu yeni formasyon bir yanıyla mühendise, bir yanıyla da sosyal bilimciye yaklaşıyordu. Mesleğin ağırlıklı olarak "konut sorunu" ile ilgilenen kesiminin söylemine bakıldığında, bu yakınlığı bulmak güç olmayacaktır.

Şehirlerin eski prestijli alanlarındaki yık-yap sürecinin doyuma ulaşmasıyla, yap-satçılık süreci 70'li yılların sonunda yavaşlama eğilimi göstermiş, bu durumda da kent dışındaki imara açılmamış arsalara yönelinmiştir. "Büyük ölçeklerde kent dışına yönelme, büyük bir istem gerektirmektedir. Bu halde de orta sınıfların yap-sat sürecinin kapsadığından daha geniş bir bölümünü kapsamak kaçınılmaz olmaktadır. Bir yandan bu nedenler, öte yandan 70'li yılların ikinci yarısında Türkiye'nin yaşadığı hızlı enflasyonun canlı tuttuğu taşınmaz mallar piyasasının çekiciliği, yap-satçıların ötesinde sermaye gruplarının da ilgisini çekmeye başlamış ve toplu konut şirketleri ortaya çıkmaya başlamıştır."[15] Sonuç alınamayan büyük çaplı girişimlerden biri, Eczacıbaşı Holding'in başını çektiği yapı malzemesi üreten büyük şirketlerin talebi denetlemek amacıyla kurdukları Toplu Konut Holding A.Ş.'dir. Yeşilköy'de 100 bin kişilik nüfus için tasarlanan girişim sonuçsuz kaldı. OR-AN toplu konut

şirketi 1970'lerin başında 30.000 nüfus için planlandı ve sonuçlandırıldı. MESA da 1000'in üzerinde konut üretmiş bir toplu konut şirketidir. Ayrıca Yüksel İnşaat A.Ş., Betonsan A.Ş. Tusso A.Ş., İsotaş A.Ş. de sayılabilir. 1960'ların başında işgücünün yeniden-üretimine olan ilgisiyle konut sorunları içinde yer alan büyük sermaye, 70'lerin sonunda konut üretimine de başlayarak, hem teknolojide hem de üretim örgütlenmesinde dönüşümlere yol açmış, başta kendisi olmak üzere yeni grupları, ilişkileri konut sorunlarının çeşitlenmesi içine katmıştır.

Büyük çaplı konut üretimini gerçekleştirmeye yönelik bir başka eğilim de yerel yönetimlerden gelmiştir. 1970'lerle birlikte yerel yönetimlere "halkçı", "demokratik", "katılımcı" temalara ağırlık veren yönetimler işbaşına gelmiş; bunlar da gecekondularda ve imarlı bölgelerin kiralık konutlarında yaşayan alt gelir gruplarını konutlandırmak için girişimlerde bulunmuşlardır. Antalya, İzmit ve Taşucu Belediyelerinin girişimleri buna örnek olarak gösterilebilir. Özellikle Ankara Belediyesinin önderliğinde örgütlenen Kooperatifler Birliği (Kent-Koop) ve Batı-Kent projesi, bunların en büyük çaplı olanıdır. Kullandığı finans mekanizmaları, harekete geçirdiği sermayenin ve tüketicilerin çeşitliliği, bünyesindeki teknokrat kadro ve Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri faaliyet gösteren kooperatiflere yeni bir biçim vermesi ve girıştiği işin çapının büyüklüğü bakımından önemlidir.

Son olarak bu dönemde gecekondu bölgelerinde ortaya çıkan bir eğilimden söz etmek gerekiyor. 1950'lerde, kırdan şehre yeni gelen ve şehirle bütünleşemeyenlerin kendilerine özgü yapım ve yaşam tarzlarını ifade eden gecekondu bölgelerinin bir bölümü, artık sadece imar kuralları karşısındaki konumları nedeniyle "gecekondu" sayılabilecek duruma gelmişlerdir. Bu konutlar giderek yap-sat apartmanların bir alt piyasasına dönüşmeye başlamışlar ve gecekondu ile apartman yaşamı arasında bir ara durum ortaya çıkarmışlardır.

1980'lere kadar konut piyasalarının hiçbiri, onların içinde yer alan faillerin bir veya birkaçına göre kurulmamıştı; bir başka deyişle karmaşıklaşan bir metropol organizması içindeki farklı grupların kendi hareket alanlarını genişletmeye yönelik davranışları ile "kendiliğinden" oluşmuş alt-piyasalar sözkonusuydu. Bu nedenle 1950'lerden sonra şehirlerin fiziki formunu oldukça homojen bir biçimde, merkezde yap-sat apartmanlar, çevrede gecekondular belirlediğinde dahi, zaman içinde birbirine eklenerek büyüyen ve tek başına herhangi bir iradenin ifadesi olmayan bir yapılanma sözkonusuydu. Dolayısıyla 1980 öncesi konut çevrelerinin dinamiğini, şehrin bütününe yayılmış küçük ölçekli çıkarların karmaşık ve merkezsiz bütünlüğünde aramak gerekiyor. Merkezi aygıtlar ve roller sözkonusu olduğunda da, ya sıkça şikayet edilerek dile geti-

rildiği gibi olayların peşinden gidilip zaten oluşmuş fiiller yasal çerçevesine oturtuluyodu, ya da gerçekleşme şansları olmayan teknokratik içerikli konut idealleri topluma vazediliyordu.

1980'lerin 2. yarısına gelindiğinde manzara bütünüyle değişmeye aday gözüküyor. Artık "fiziki formu küçük sermayenin faaliyet ölçeklerine göre belirlenen bir kentten, büyük sermayenin birikim güdülerine ve faaliyet ölçeklerine göre belirlenen bir kente geçiş..."[16] sözkonusu olduğundan, konut sorunlarının dağılımında da merkezsizliğin yerini kontrol edilen sermayeye göre belirlenen bir hiyerarşi oluyor. Devletin ve belediyelerin kararları da, artık bütün topluma karşı homojen, bütünlüklü ve teknokratik tavırlar olmaktan çok, büyük sermayeye göre kurulan bu hiyerarşinin işlemesini kolaylaştıracak "gerçekçi" operasyonlara yönelik oluyor.

Notlar:

1. Y.Sey; Cumhuriyet Döneminde Toplu Konut Sorunu: *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*; S.75, s.2375.
2. V.N. Tör; "V.N.Tör'den Gelen Cevap", Yapı Kooperatifleri, Türk Kooperatifçilik Kurumu, *Karınca* A.Ü., Ankara 1936, s.85.
3. İ. Tekeli, S.İlkin; *Bahçelievlerin Öyküsü*; Bir Batı Korumunun Yeniden Yorumlanması,
4. C.Uzel; "Mesken Davamız ve Yapı Kooperatifleri, *Karınca* 169, 1951.
5. Prof. Bruno Taut yönetiminde öğrenci projesi, *Arkitekt* 1937, s.211-218.
6. *Arkitekt* 1935, s.253.
7. *Arkitekt* 1936/1, s.9.
8. *Arkitekt* 1936, (s.191-194), 1937 (s.27), 1947 5/6 (s.131-134).
9. *Arkitekt* 1937, (s.330), 1936 (s.46-51) 1948 7/8 (s.147-148).
10. İ.Tekeli, "Türkiye'de Konut Sorununun Davranışsal Nitelikleri ve Konut Kesiminde Bunalım", *Konut 81*, Ankara, İİB yay., 1982.
11. İ.Tekili, age, s.73
12. R.Keleş, *Türkiye'de Konut Kooperatifleri*, Ankara,İİB Yay., 1967, s.259.
13. İ.Tekeli. a.g.e., s.91'deki tablo.
14. *50 Yılda İmar ve Yerleşme*, Ankara, Kent-Koop yay., 1973, s.118.
15. İ.Tekeli. a.g.e., s.78.
16. İ.Tekeli, "Kentleşmeye Kapital Birikim Süreçleri Açısından Bakmanın Sağladığı Açıklama Olanakları" *Defter* S.5 s.132.

SAKLI DİYALEKTİK: AVANGARD-TEKNOLOJİ-KİTLE KÜLTÜRÜ

Andreas Huyssen

> Tarihi materyalizm, tarihîn bir tehlike anında beklenmedik şekilde çıkıvermiş gibi gösterdiği o geçmiş görüntüsünü korumak ister. Tehlike, geleneğin hem kendisini, hem de takipçilerini etkiler. İkisi de aynı tehditle karşı karşıyadır: Hâkim sınıfın aleti haline gelmek. Geleneği, onu altetmek üzere olan konformizmden kurtaracak girişim her devirde yenilenmeli.
>
> Walter Benjamin *Tarih Felsefesi Üzerine Tezler*

I.

Avangard sanat ve edebiyatın önde gelen teoricilerinden Walter Benjamin 1940'ta bu cümleleri yazarken şüphesiz aklında avangard yoktu. Avangard, henüz Benjamin'in yangından kurtarmaya çalıştığı o geleneğin parçası haline gelmemişti. Benjamin, konformizmin hem ileri kapitalist toplumlarda, hem de son zamanlarda Doğu Avrupa toplumlarında avangard geleneği sonunda nasıl altettiğini de öngöremezdi. Konformizm, bir parazit gibi büyüyerek tarihî avangardın[1] bu yüzyılın ilk otuz, kırk yılındaki asıl put-kırıcı ve tahripkâr gücünü yoketti. Bu konformizm, İkinci Dünya Savaşı-sonrası sanatın büyük ölçüde depolitize hale gelişi ve yönetilen kültür[2] olarak kurumsallaşmasında olduğu kadar, tarihî avangardı, modernizmi ve post-modernizmi kutsallaştırarak avangardla sanayi medeniyetinin kitle kültürü arasındaki hayatî diyalektiği metodu bir şekilde koparan akademik yorumlarda da kendini gösteriyor. Çoğu akademik eleştiride avangard, politikanın ve gündelik hayatın ötesinde elit bir girişim olarak fosilleştiriliyor, oysa politikanın ve gündelik hayatın dönüştürülmesi bir zamanlar tarihî avangardın ana projesiydi.

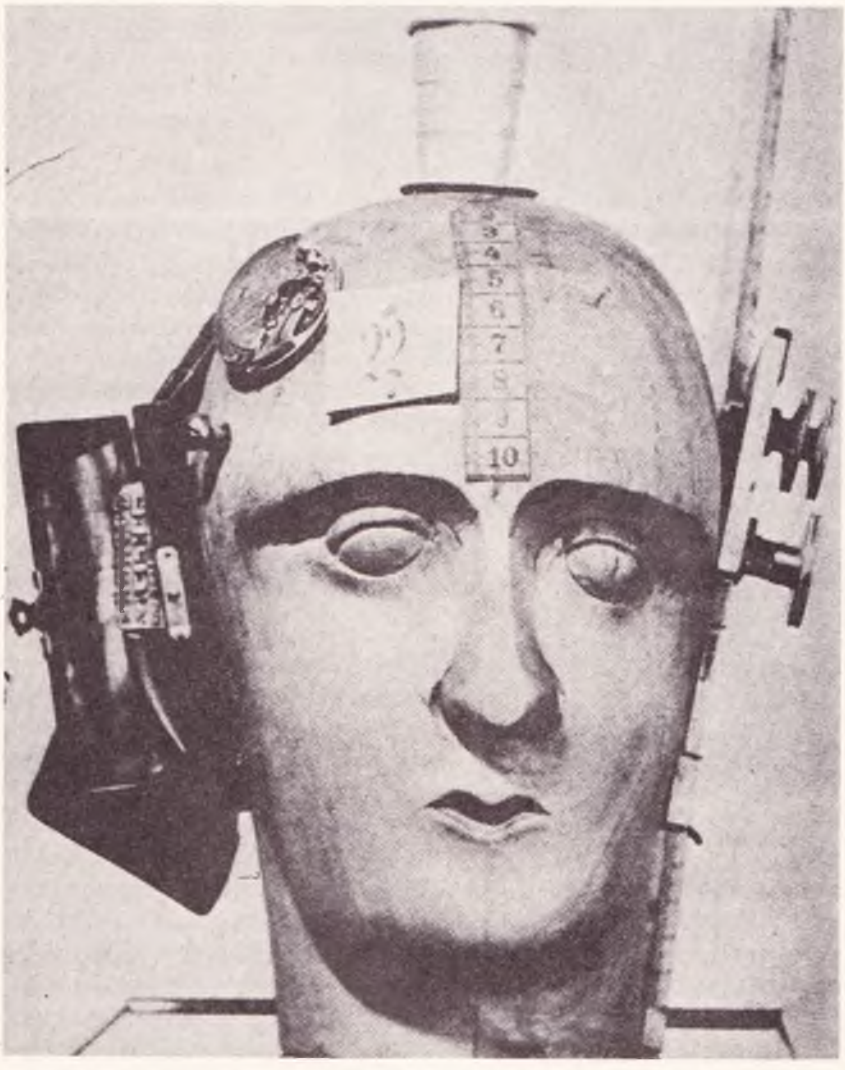
Yazarın *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Post modernism* (1986, Indiana V.P.) kitabından. *New German Critique* dergisinin editörlerinden olan.

Kültürdeki 1945-sonrası depolitisazyonu daha önceki avangard hareketlerde de görmek isteyen eğilimin ışığında, tarihî avangardın kültürel politikası hakkında yeniden bir fikir sahibi olmaya çalışmak şart. Ancak o zaman tarihî avangardla neo-avangard, modernizmle post-modernizm arasındaki ilişki kadar, avangardla bilinç endüstrisi (Hans Magnus Enzensberger), yeni gelenekle (Harold Rosenberg) avangardın ölümü arasındaki ilişki hakkında da anlamlı sorular sormak mümkün olabilir. Çünkü eğer avangard tartışmaları hiyerarşik söylemin baskıcı mekanizmasından (yüksek sanat-popüler sanat, yeni yeni sanat-eski yeni sanat, sanat-politika, gerçek -ideoloji) kurtulmazsa, eğer bugünün edebi ve sanatsal avangardı meselesi daha geniş bir toplumsal-tarihî çerçevede ele alınmazsa, yeninin peygamberliğini yapanlar kültürel çöküşün sirenleriyle boşuna mücadele edip duracaklar —ki mücadele şimdilik sadece bir *déjávu* (sanki daha önce yaşanmış gibi ç.n.) hissiyle son bulmuş durumda.

II.

1930'lara kadar sadece sanatla sınırlı olmayıp, politik radikalizmi de içeren avangard kavramı,(3) tarihi olarak Fransız Devrimi'ni takip eden devirde öne çıktı. Henri de Saint Simon'un *Opinions litteraires, philosophiques et industrielles*'i (1825) ideal devletin inşasında ve geleceğin yeni altın devrinde (4) sanatçıya öncü bir rol verdi ve o zamandan beri avangard kavramı sınai ve teknolojik medeniyetin ilerleme fikrine ayrılmaz bir biçimde bağlı kaldı. Saint Simon'un mesihvari programında, sanat, bilim ve sanayi ortaya çıkmakta olan teknolojik-sınai burjuva dünyasının —şehrin ve kitlelerin, sermayenin ve kültürün dünyasının— ilerleyişini sağlayacak ve garantiye alacaktı. Demek ki, avangardın ancak öncüsü olduğu şeyle diyalektik bir ilişkisi varsa anlamı var demektir —bu da dar anlamda, daha eski sanatsal ifade tarzları, geniş anlamda da Saint Simon'un avangard bilim adamları, mühendisleri ve sanatçıları tarafından burjuva refahının altın çağına götürülecek kitlelerin hayatıdır.

Avangard fikri on dokuzuncu yüzyıl boyunca politik radikalizmle bağıntılı kaldı. Ütopyacı sosyalist Charles Fourier vasıtasıyla sosyalist anarşizme ve nihayet yüzyıl sonu bohem alt-kültürlerin esas katmanlarına kadar yolunu buldu.(5) Anarşizmin sanatçılar ve entelektüeller üzerindeki etkisinin zirveye ulaştığı sırada tarihî avangardın en hayati oluşum aşamasında olması kesinlikle tesadüf değil. Sanatçıların ve entelektüellerin o sıralar anarşizmin cezbesine kapılması iki faktöre bağlanabilir: sanatçılar ve anarşistler burjuva toplumu ve bu toplumun hareketsiz kültürel muhafazakârlığını benzer bir şekilde reddettiler ve hem anarşistler hem sol eğilimli bohemler, burjuva dünyasının teorik ve pratik ayna imajı olarak gördükleri İkinci Enternasyonal Marksizminin ekonomik ve teknolojik determinizmine ve bilimciliğine karşı savaştı-



Raoul Hausmann, *Ahşap Baş, 1918.*

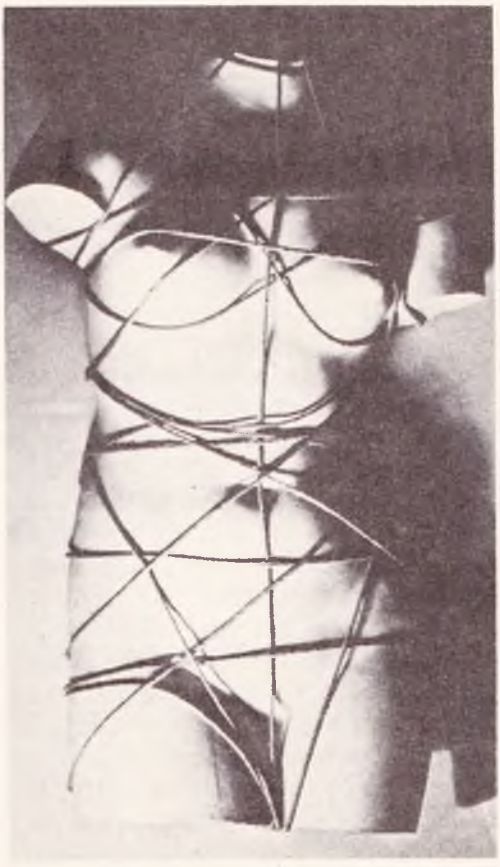
lar(6) Böylece burjuvazi, devlet ve sanayi, bilim ve kültür üzerine tam hakimiyet kurduğu sırada, avangard hiç de Saint Simon'un hayal ettiği gibi bir mücadelenin ön saflarında değildi. Aksine kendini, Saint Simon'a göre peygamberliğini yapacağı ve inşa edeceği o sanayi medeniyetinin kenarında ve karşısında buluverdi. Avangard sanatın daha sonraları hem sağ (entartete

Kunst) ve hem de sol (burjuvazinin çokuşu) tarafından neden suçlandığını anlamak açısından, daha 1890'larda, avangardın kültürel devrimde ısrarının hem burjuvazinin kültürel meşruiyet ihtiyacıyla, hem de İkinci Enternasyonel'in kültür politikasında klasik burjuva mirasını tercih edişiyle nasıl çatıştığını görmek önemli.(7)

İlk çalışmalarında, özellikle Marx'ın Paris Elyazmaları'nda ve *Komünist Manifesto*'da kültürel ve politik-ekonomik devrim arasındaki bağın üstü kapalı bir şekilde varolduğu iddia edilse de, ne Marx ne de Engels işçi sınıfı mücadelelerinde (bırakın avangard sanatı ve edebiyatı) kültüre hiçbir zaman büyük önem atfetmediler. Asıl Lenin *Ne Yapmalı*da (1902) Partiyi devrimin avangardı olarak kurumsallaştırdı ve hemen arkasından "Parti Örgütlenmesi ve Parti Edebiyatı" başlıklı yazısında kültürel avangardı Parti'ye bağımlı kılarak politik ve kültürel avangard arasındaki hayatî diyalektiği kopardı. Lenin, sanatsal avangardı politik avangardın basit bir aracı, "bütün işçi sınıfının politik bilinç sahibi bütün avangardı (öncüleri) tarafından harekete geçirilen tek ve büyük Sosyal Demokrat mekanizmanın bir dişlisi ve vidası"(8) olarak ilan ederek, 1920'lerin başında ortaya çıkan Rus avangard sanatının daha sonra baskı altına alınmasına ve 1934 yılında sosyalist gerçekçiliğin resmi doktrin olarak kabul edilmesiyle yokedilişine kadar giden yolu açtı.(9)

Batıda tarihî avangard daha yavaş bir ölüm yaşadı ve ölüm nedeni ülkeden ülkeye değişti. 1920'lerin Alman avangardı Hitler 1933'te iktidara geldiğinde aniden yokedildi; Batı avangardının gelişmesiyse savaş ve Alman istilası yüzünden inkitaya uğradı. Daha sonra, soğuk savaş sırasında, özellikle "ideolojinin sonu" (tırnaklar bana ait-ç.n.) fikri tuttuktan sonra, tarihî avangardın gücü kayboldu ve sanatsal buluşların merkezi Avrupa'dan Amerika'ya kaydı. Tabii burjuva kültür mirasına karşı put-kırıcı bir çıkışın ne sanatsal, ne de politik bir anlam taşımadığı Amerika'da, soyut ekspresyonizm ve Pop sanat gibi sanat hareketlerinin politik bir perspektiften yoksun oluşu biraz da Amerika'da avangard sanatla kültür geleneği arasındaki ilişkilerin çok farklı oluşunun sonucuydu. Amerika'da edebi ve sanatsal miras, Avrupa'da olduğu gibi burjuva hâkimiyetine meşruiyet kazandırmak konusunda hiçbir zaman önemli rol oynamadı. Ancak, kritik bir an da olsa, tarihî avangardın Batıda şu zamanda öldüğünü söylemek birşey açıklamıyor. Tarihî avangardın gücünü kaybedişi, esas olarak Batıda yirminci yüzyılda yaşanan daha geniş bir kültürel değişikliğe bağlanabilir: Tarihî avangardın çöküşüyle aynı zamanda yükselen Batı kültür sanayiinin avangard girişimin bizzat kendisini açıkta bıraktığını söylemek mümkün.

Özetle: Saint Simon'dan beri Avrupa'nın avangardlarını tarif eden şey, sanatla politika arasındaki hassas bir dengeydi ama 1930'lardan bu yana kültürel avan-



Man Ray, *Büyülenmiş*, 1922.

gardlar kendi yollarına ayrıldılar. Çağdaş dünyanın iki esas hâkimiyet sisteminde, avangardı kültürel ve politik barutunu kaybetti ve kendisi de bir meşruiyet aracı haline geldi. Amerika'da depolitize olmuş bir kültürel avangard, kendini en çok meta fetişizminin hükmettiği Pop sanatta gösteren, büyük ölçüde onaylayıcı bir kültür üretti. Sovyetler'de ve Doğu Avrupa'da tarihî avangard, önce Stalin'in kültür bekçisi Jdanov'un pençesine takıldı, sonra da giderek artan bir kültürel ve politik tatminsizlikle yüzyüze gelen rejimlere meşruiyet kazandırmak için kültürel mirasın bir parçası olarak canlandırılmaya çalışıldı.

Zamanımıza uygun yeni bir politika ve kültür birliği kurmamıza yardım edebilecek politik ve sanatsal avangard birliğini —ki kaybolmuştur— korumaya çalışmak, hem politik hem estetik açıdan önemli. Tarihî avangardın toplumu dönüştürmekte sanata olan inancını paylaşmak zorlaştığı için, mesele basit

olarak avangardı canlandırmak da değil. Böyle bir girişim, özellikle Amerika gibi, tam da sanatın dünyayı değiştirebileceğine dair hiçbir inanç olmadığı için Avrupalı avangardın kök salamadığı bir yerde boşuna olur. Ancak, şöyle geçmişe melankolik bir bakış atıp, sanatla devrim arasındaki ilginin peşinen kabul edildiği zamanlar için iç geçirmek de kafi değil. Mesele, tarihî avangardın gündelik hayatın kültürel olarak dönüştürülmesindeki ısrarından yola çıkıp, bugünün kültürel ve politik ortamı için strateji geliştirebilmek.

III.

Kültürün potansiyel olarak patlayıcı bir güç ve ileri kapitalizme (ve tabii bürokratikleşmiş sosyalizme) yönelik bir tehdit olduğu fikri, Batı Marksizminde genç Lukacs'tan başlayıp Habermas'ın *Legitimation Crisis* (Meşrulaşma Bunalımı) ve Negt/Kluge'nin *Offentlichkeit und Erfahrung*'una (10) (Kamusal Hayat ve Deneyim) kadar varan uzun bir geçmişe sahip. Hatta bu fikir, hiç sözü edilmemesine rağmen, Adorno'nun "topyekun yönlendirici kültür sanayi ve olumsuzlamaya kilitlenmiş avangard" (tırnaklar bana ait-ç.n.) teorisinin bile altını çiziyor. Avangardın yeni teoricilerinden Peter Bürger bu eleştirel Marksist geleneğe, özellikle Benjamin ve Adorno'ya dikkat çekiyor. Dada, sürrealizm, 1917-sonrası Rus avangardı gibi sanat hareketlerinin esas amacının sanatın hayat praksisine tekrar sokulması, sanatla gerçeklik arasındaki boşluğun kapatılması olduğu iddiası ikna edici. Bürger, sanatla hayat arasında giderek açılan, ondokuzuncu yüzyıl estetizminde tamamen kapatılmaz hale gelen boşluğu burjuva toplumunda sanatın mantıki bir sonucu olarak yorumluyor. Avangard, bu boşluğu kapamaya çalışırken, Bürger'in "kurumsal sanat" dediği, burjuva toplumunda sanatın üretilmesi, dağıtılması ve tüketilmesini sağlayan kurumsal çerçeveyi —ki bu çerçeve Kant ve Schiller estetiğinde bütün sanatsal yaratı için gerekli özerklik fikrine dayanıyor— yoketmek zorunda kaldı. Ondokuzuncu yüzyıl boyunca, sanatın gerçeklikten giderek daha çok bir kategori olarak ayrılması ve sanatı bir zamanlar kilise ve devlet boyunduruğundan kurtaran özerklikte ısrar, sanatı ve sanatçıları toplumun kenarlarına itmeye yaradı. Sanat için sanat hareketinde toplumla — emperyalizmin toplumuyla— kopuş, sanatı bir çıkmaz sokağa sürükledi ve estetizmin en iyi temsilcileri bu gerçeği acıyla gördüler. İşte tarihî avangard, burjuva toplumuna en az Zola'nın *J'accuse*'ü kadar bir karşı çıkışı yansıtan sanat-için-sanatın bu gerçeklikten kopuşunu, toplumsal değişiklik için aktif bir başkaldıraya dönüştürmeye çalıştı. Bürger'e göre, burjuva sanatı tarihî avangard'la öz-eleştiri aşamasına vardı; artık sadece kendisinden önceki sanatı yine sanatla eleştirmiyor, onsekizinci yüzyıldan beri burjuva toplumunda gelişen "kurumsal sanat"ın kendisine de eleştirel gözle bakıyordu.(11)

Tabii Marksgil eleştiri ve öz-eleştiri kategorilerinin kullanılması, burjuva "kurumsal sanatı"nın olumsuzlamasının ve olumsuzlamanın olumsuzlamasının (Aufhebung) burjuva toplumunun kendisinin de dönüşmeye mecbur olduğunu düşündürüyor. Ancak böyle bir dönüşüm yaşanmadığı için, avangardın sanatla hayatı birleştirme girişimi neredeyse başarısızlığa mahkumdu. Daha sonra sık sık avangardın ölümü olarak etiketlenen bu başarısızlık, Bürger'in çıkış noktası ve avangarda "tarihî" demesinin sebebi. Ancak, avangardın sanat ve politika vasıtasıyla yeni bir hayat praksisi yaratmadaki başarısızlığı, bugün avangardın projesini yeniden canlandırmayı, imkânsız değilse bile bir hayli problemli hale getiren o tarihî sonuçları verdi: yani, faşizmde politikanın estetize edilmesi;[12] Batı'nın kitle kültüründe gerçekliğin kurgulaştırılması; sosyalist gerçekçilikte kurguların gerçek olduğu iddiası ile sanat/hayat ikiliğinin sahte olumsuzlamasının olumsuzlaması.

Eğer avangardın başkaldırısının burjuva kültürünün tamamına ve bu kültürün psiko-sosyal güdüm ve kontrol mekanizmalarına yönelmiş olduğu tezini kabul ediyorsak ve eğer tarihî avangardı, politik gücünü gölgeleyen konformizmden kurtarmayı iş ediniyorsak, Bürger'in "kurumsal sanat" ve avangard sanat eserinin biçimsel yapısı ile ilgisinin ötesine geçen bazı sorulara cevap vermek elzem hale geliyor. Dadaistler sürrealistler, fütüristler, konstrüktivistler sanat/hayat ikiliğini tam olarak nasıl aşmaya çalıştılar? Sanatı üretmenin, dağıtmanın ve tüketmenin koşullarını radikal olarak dönüştürmeyi nasıl kavramsallaştırdılar ve nasıl pratiğe geçirdiler? O devirlerin politik yelpazesinde yerleri tam olarak neydi ve belli ülkelerde hangi somut politik ihtimallerle karşı kaşıyaydılar? Politik ve kültürel başkaldırının biraraya, gelişi sanatlarını nasıl etkiledi ve o sanat başkaldırının ne ölçüde parçası haline geldi? Bu sorulara verilecek cevaplar Bolşevik Rusya'ya mı, Versailles sonrası Fransa'ya mı, yoksa Birinci Dünya Savaşı'ndan ve başarısız bir devrimden çifte yenik çıkmış Almanya'ya mı baktığınıza göre değişir. Hatta bu ülkelerin içinde ve belli sanat hareketleri arasında da ayırım yapmak gerekir. Schwitters'in bir montajının John Heartfield'in yaptığı bir fotomontajdan estetik ve politik olarak farklı olduğu, Zürih Dada'sının ve Paris Dada'sının Berlin Dada'sından çok farklı bir sanatsal ve politik duyarlılık geliştirdiği, Mayakovski ve devrimci fütürizmin Arvatov ve Gastev'in produktivizmiyle bir tutulamayacağı çok aşikâr. Ancak, Bürger'in akıl çelen önerisine göre bütün bunları haklı bir şekilde tarihî avangard nosyonu altında toplamak mümkün.

IV.

Ben burada bu soruların hepsine cevap vermeye kalkmayacağım, yerine avangard ve kitle kültürünün saklı diyalektiğini ortaya çıkarmaya, böylece avan-

gard sanatın nesnel tarihî koşullarına, kaçınılmaz çöküşünün sosyo-politik çerçevesine ve kitle kültürünün eşanlı yükselişine yeni bir bakış getirmeye çalışacağım.

Batıda bildiğimiz anlamıyla kitle kültürünü yirminci yüzyılın teknolojisinden —mecra teknikleri kadar kamu ve özel ulaşım, ev ve konfor teknolojilerinden— ayrı düşünmek imkânsız. Kitle kültürü, seri üretime, seri yeniden-üretime, yani farkın benzerliğe dönüştürülmesine dayanır. Bu teknolojilerin 20. yüzyılda gündelik hayatı esaslı şekilde dönüştürdüğü genel olarak kabul görürken, teknolojinin ve giderek teknolojiyle kuşanan hayat tecrübesinin sanatı da radikal olarak dönüştürdüğü pek fazla bilinmiyor. Hatta, teknolojinin, avangardın sanat/hayat ikiliğini aşma ve sanatı gündelik hayatı dönüştürmekte kullanma girişiminde, tek değilse bile hayati bir rol oynadığı söylenebilir. Bürger, Dada'dan itibaren avangard hareketlerin kendilerini onlardan önceki empresyonizm, natüralizm ve kübizmden, sadece "kurumsal sanat"a saldırarak değil, göndermeci mimetik estetikten ve onun özerk, organik sanat eseri fikrinden radikal bir kopuşla ayırdıklarını iddia etmekte haklı. Ben daha ileri gideceğim: Avangard sanatın doğuşunu başka hiçbir faktör teknoloji kadar etkilemedi —ki teknoloji sadece sanatçıların hayal gücünü ateşlemekle kalmadı (dinamizm, makine kültü, tekniğin güzelliği, konstrüktivist ve prodüktivist yaklaşımlar) sanat eserinin içine işledi. Sanat nesnesinin bizzat dokusunun teknoloji ve belki de teknolojik hayal gücü tarafından istilası, kendini en iyi kolaj, asamblaj, montaj ve fotomontaj gibi sanatsal uygulamalarla gösteriyor; teknolojik hayal gücü asıl tatmini fotoğraf ve filmde, yani sadece yeniden üretilmeyen, tamamen mekanik olarak yeniden üretilebilmek için tasarlanmış sanat formlarında buldu. "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" başlıklı ünlü denemesinde, tam da bu mekanik olarak yeniden üretilebilir olmanın yirminci yüzyılda sanatın üretim, dağıtım ve algılama/tüketim koşullarını dönüştürerek doğasını radikal olarak değiştirdiğini ilk söyleyen Walter Benjamin'di. Benjamin, Marcel Duschamp'ın 1919'da L.H.O.O.Q'da çoktan gösterdiğini toplumsal ve kültürel teori düzeyinde kavramsallaştırdı. Marcel Duchamp, bir Mona Lisa reprodüksiyonunu put-kırıcı şekilde değiştirerek, veya başka bir örnek vermek gerekirse, seri üretilmiş bir hela taşını (pisuarı) fiskiye heykeli olarak sergiye koyarak, Benjamin'in geleneksel sanatın aura'sı dediği şeyi, eserin hayattan uzaklığını oluşturan ve izleyiciyi derin-düşünmeye ve yoğunlaşmaya zorlayan o sahicilik ve benzersizliği tahrip etti. Benjamin, Dada'nın sanatsal uygulamalarında[13] bu tahrip etme niyetinin varlığını başka bir denemesinde kendi de kabul etmişti. Aura'nın, sözde-doğal ve organik güzelliğin tahribi, seri üretilebilir değil tekil sanat nesneleri yaratan sanatçıların eserlerinde zaten vardı. Demek ki aura'nın tahribi, Benjamin'in ünlü denemesinde iddia ettiği gibi doğrudan mekanik ye-

Marcel Ducamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919.

niden üretime dayanmıyordu. Aslında, sınai ve sanatsal teknikler arasında indirgemeci bir benzetmeden kaçınmak ve mesela, sanatta veya filmde montaj tekniği ile sınai montajı eşleştirmemek gerek.(14)

Avangard kıvılcımın sebebi sanatsal üretim güçlerinde içkin olan ilerlemeden çok, yeni bir teknoloji tecrübesi olabilir. Bu yeni tecrübenin kutupları, bir tarafta ondokuzuncu yüzyıldan itibaren tekniğin estetize edilmesi (dünya fuarları, bahçe şehirler, Tony Garnier'in cité endustrielle'i, Antonio Sant'Elia'nın

Citta Nuova'sı, Werkbund vs.) diğer tarafta da ilhamını Birinci Dünya Savaşı'nın korkutucu makinelerinden alan tekniğin (yarattığı ç.n.) dehşeti. Bu dehşetin kendisi de, Nietzsche'nin burjuva toplumu eleştirisinden etkilenen ondokuzuncu yüzyıl sonu kültür radikallerinin pozitivist ilerleme ideolojisine ve teknolojiye yönelttikleri eleştirinin mantıki ve tarihî bir sonucu olarak görülebilir. Ne var ki, teknoloji ve teknolojik hayal gücünü sanatsal üretiminde birleştirerek sanatsal bir ifade kazandırmayı başaran sadece 1910-sonrası avangard oldu.

Dadaist başkaldırının temelindeki teknoloji tecrübesinin alanı, Birinci Dünya Savaşı'nın ileri derecede teknoloji kullanan savaş alanlarıydı —bu savaşı İtalyan fütüristleri toptan özgürleşme olarak yüceltirken, Dadaistler Avrupa burjuvazisinin çılgınlığının bir manifestosu olarak lanetlediler. Teknoloji tahrip gücünü savaşın büyük katliamında (Materialschlachten) gösterirken, Dadaistler teknolojinin tahrip gücünü sanata aktardılar ve kutsanmış burjuva yüksek kültür çevresinin, hepsi de 1914'te savaşı kucaklayan temsilcilerine saldırganca çevirdiler. Burjuva ideolojisinin kültürel gerçekliği sınai ve ekonomik gerçeklikten —tabii teknolojinin asıl alanı buydu— ayırdığını hatırlarsak, Dada'nın radikal ve oyun bozan durumu daha da berraklaşır. Araçsal akıl, teknolojik yayılma ve kâr maksimizasyonu, yüksek kültür çevresinde hakim olan "schöner Schein" (güzel görünüş) ve "interesseloses Wohlgefallen" (çıkar gözetmeyen zevk)'le tam zıt kutuplardı. Tabii avangard, sanatla hayatı birleştirme girişiminde burjuva gerçeklik kavramını, aynı derecede burjuva olan yüksek, özerk kültür nosyonuyla biraraya getirmek istemedi. Marcuse'ün terimleriyle, gerçeklik ilkesini onaylayıcı kültüre tehimlemek istemediler çünkü bu iki ilke birbirlerini tam da ayrıldıkları noktada içeriyorlardı. Aksine, avangard teknolojiyi araçsal yanından azad etti ve böylece hem ilerleme olarak teknoloji, hem de "doğal" "özerk" "organik" sanat gibi burjuva nosyonlarını hafife almış oldu. Daha geleneksel temsili düzeyde— ki hiçbir zaman tam manasıyla reddedilmedi— avangardın burjuva aydınlanmasının ilkelerine, ilerleme ve teknolojiyi yüceltişine yönelttiği radikal eleştiri ifadesini çoğu zaman yüzsüz, delik kafalı, kör veya boşluğa bakan insanların makine veya robot, kukla veya manken olarak gösterildiği bir dizi resim, desen, heykel ve diğer sanat nesnesinde buldu. Bunların soyut bir "insanlık durumu"nu konu almak yerine kapitalizmin teknolojik, araçsal aklının günlük hayatın dokusunu, hatta insan vücudunu istila edişini eleştiri konusu yapmaları, en çok Dada hareketinin en politik kanadı olan Berlin Dada'sında görülüyor. Yalnız Berlin Dada'sı sanatsal faaliyetini Weimar Cumhuriyeti'nde işçi sınıfının mücadelesiyle birleştirmiş olsa da, Zürih Dada'sına ve Paris Dada'sına hiçbir politik anlam vermemek, projelerinin "sadece estetik", "sadece kültürel" olduğunu ilan etmek indirgemecilik olur. Böyle bir

yorumun kendisi, tarihî avangardın imha etmek istediği şeyleştirilmiş kültür/politika ikiliğine kurban gider.

V.

Dada'da teknoloji esas olarak burjuva yüksek kültürü ve ideolojisiyle dalga geçmek, soyup çıplak bırakmak için kullanılıyordu ve bu bakımdan Dada'nın anarşist darbesine uygun olarak put-kırıcı bir değer kazanıyordu. Teknoloji 1917-sonrası Rus avangardında —fütürizmde, konstrüktivizmde, prodüktivizmde, proletkült'de— tamamen farklı bir anlam kazandı. Rus avangardı devrimden sonra açık olarak politikleşerek gelenekle bağını zaten koparmıştı. Sanatçılar örgütlendiler ve çoğu, Lunaçarskiy'ın NARKOMPROS'una, Eğitim Komiserliği'ne üye olarak politik mücadelede aktif rol aldılar. Sanatçıların çoğu sanatsal ve politik devrim arasında hemen bir alışveriş ve muhtemel bir paralellik gördüler ve en büyük amaçları avangard sanatın yıkıcı gücünü devrime lehimlemek haline geldi. Avangardın yeni bir sanat ve yeni bir hayat yaratarak sanatı ve hayatı yeni bir birliğe sokma amacı devrimci Rusya'da neredeyse gerçekleşmiş gözükmüyordu.

Politik ve kültürel devrimin teknolojiye bu yeni bakış açısıyla birleşmesi kendini en çok LEF grubunda, prodüktivist hareketle ve proletkült'de gösterdi. Aslında, bu sol sanatçılar, yazarlar ve eleştirmenler, özellikle kendini standardizasyon, Amerikanizasyon ve hatta Taylorizasyon gibi tanıdık kapitalist kavramlarla ifade ettiği için çağdaşları herhangi bir Batılı radikale neredeyse anlaşılmaz gelecek bir teknoloji kültüne bağlanmışlardı. 1920'lerin ortalarında tekniklesme, Amerikanizm ve fonksiyonalizm konusunda benzer bir heyecan Weimar Cumhuriyeti'ndeki liberaller arasında da görüldüğünde, George Grosz ve Wieland Herzfelde bu Rus teknoloji kültünü sanayileşmenin başında, geri kalmış bir tarım toplumunun özel koşullarından doğmuş birşey olarak açıkladılar ve zaten ileri derecede sanayileşmiş Batı'nın sanatı için reddettiler: "Rusyada bu konstrüktivist romantizm çok daha derin bir anlam taşıyor ve Batı'dakinden çok daha esaslı bir şekilde toplumsal olarak koşullanıyor. Burada konstrüktivizm, kısmen, yeni başlayan sanayileşmenin güçlü taknolojik saldırısının doğal bir yansımasıdır.(15) Ancak, teknoloji kültü sanayileşmenin basit bir yansımasından, veya Grosz ve Herzfelde'nin düşündüğü gibi bir propaganda aracından daha fazla birşeydi. Tatlin, Rodçenko, Lissitzki, Meyerhold, Tretyakov, Brik, Gastev, Arvatov, Ayzenştayn, Vertov ve diğerlerinin teknolojiye umutlarını bağlamaları 1917'nin devrimci umutlarıyla çok yakından ilgiliydi. Onlar da Marx gibi burjuva ve proleter devrimler arasındaki nitelik farkında ısrarlıydılar. Marx şanatsal yaratıyı genel insan emeği kavramı altında görmüş ve insanın kendini

gerçekleştirmesinin ancak üretim güçleri, baskıcı üretim ve sınıf ilişkilerinden kurtulduğunda mümkün olacağını iddia etmişti.

1917 Rusya'sının koşulları düşünüldüğünde, produktivistlerin, sol fütüristlerin ve konstrüktivistlerin kendi sanatsal faaliyetlerini toplumsallaşmış sınai üretimin ufku içersinde görmeleri neredeyse mantiki bir sonuçtur: sanat ve emek, tarihte ilk defa baskıcı üretim ilişkilerinden kurtulmuş olarak yeni bir ilişkiye gireceklerdi. Bu eğilimin belki de en güzel ifadesi, Aleksey Gastev'in liderliğinde, sanat ve estetiğe emeğin bilimsel organizasyonu fikrini sokmaya çalışan Merkezi Çalışma Enstitüsü'nü ürünleridir. Bu sanatçıların gayesi —NEP döneminden itibaren Parti için olduğu gibi veya sanayi ve teknolojiyi fetiş haline getiren daha sonraki sosyalist gerçekçi pek çok eserlerde görüldüğü gibi— Rus ekonomisinde her ne pahasına olursa olsun teknolojik ilerleme sağlamak değildi. Onların gayesi gündelik hayatın bütün maddi, ideolojik ve kültürel kısıtlamalardan kurtulmasıydı. İş ve zevk, üretim ve kültür arasındaki suni duvarlar kalkmalıydı. Bu sanatçılar hayali parıltısını her geçen gün daha çok mekanikleşen bir gündelik hayata teslim etmiş dekoratif bir sanat istemiyorlardı. Onlar gündelik hayata hem faydalı, hem güzel olduğu için müdahale edilecek bir sanat, bir kitle gösterileri ve kitle eğlenceleri sanatı, bir harekete geçirici nesneler ve tavırlar sanatı, bir yaşama ve giyinme sanatı, bir konuşma ve yazma sanatı amaçlıyorlardı. Kısaca, istedikleri Marcuse'ün onaylayıcı sanat dediği şey değil, devrimci bir kültür, bir yaşama sanatıydı. Onlar insan hayatının psiko-fiziksel birliğinde ısrarlıydılar ve politik devrimin ancak gündelik hayatta bir devrimle başarılı olacağını anlamışlardı.

VI.

"His ve düşünce örgütlenmesi"nin (Bogdanov) gerekliliğinde ısrar, ondokuzuncu asır kültür radikalleriyle 1917-sonrası Rus avangardı arasında benzer bir nokta —şu farkla ki teknolojiye verilen görev şimdi tam tersine dönmüş durumda. Ancak, 1920'lerin diğerleriyle beraber Grozs, Heartfield ve Brecht tarafından temsil edilen Alman avangardıyla Rus avangardı arasındaki ilginç farklılıkları ortaya çıkaran tam da bu benzerlik.

Tretyakov'un üretim olarak sanat ve makinist olarak sanatçı gibi fikirlerine yakınlığına rağmen, Brecht sanatı "psyche"nin duygusal örgütlenmesi için kullanma fikrine hiçbir zaman yanaşmazdı. Brecht, sanatçıyı "psyche"nin mühendisi, bir psiko-inşacı[18] olarak tarif etmek yerine, ona aklın mühendisi demeyi tercih ederdi. *Verfremdungsefekt*, (yadırgatma efekti) esas olarak Brecht'in burjuva kültürel hâkimiyetini kendi silahı ile yıkmak için kul-

Max Ernst,
Kendi Portresi,
1920.

landığı, aslında burjuva aydınlanmasının ilkeleri olan aklın özgürleştirici gücü ve rasyonel ideoloji eleştirisine dayanan bir tiyatro tekniğiydi. Bugün, Brecht'in aydınlanmayı diyalektik olarak kullanmaya çalışırken, Adorno ve Horkheimer'in ortaya koyduğu diğer aydınlanma diyalektiğine[19] yakalandığını ve araçsal aklın izlerini silemediğini görmemek imkânsız. Brecht, ve bir ölçüde geç döneminde Benjamin, modern tekniklerin bir sosyalist kitle kültürü için kullanılabileceği umuduyla sanatta tekniği, bilimi ve üretimi fetişleştirme eğilimi gösterdiler. Kapitalizmin modernize edici gücünün eninde sonunda kendi yıkımına yol açacağına dair güvenleri, 1930'lara gelindiğinde çoktan anlamını yitirmiş bir ekonomik kriz ve devrim teorisine dayanıyordu. Ama o noktada bile, Brecht'le Benjamin arasındaki ayrılıklar benzerliklerden daha ilginçtir. Brecht, sanatsal teknik nosyonunu Benjamin'in

ünlü denemesinde yaptığı gibi tamamen üretici güçlerin gelişmesine bağlamaz. Diğer tarafta, Benjamin aklın gücüne ve yadırgatma efektine hiçbir zaman Brecht kadar güvenmedi. Brecht de, Benjamin'in mesihçiliğine ve bir inşa nesnesi olarak tarih nosyonuna hiç itibar etmedi.(20) Ama Benjamin'i Brecht'in ideoloji eleştirisine duyduğu aydınlanmacı inançtan ayıran ve Benjamin'le Rus avangardı arasında bariz bir ilgi kuran, Benjamin'in "özleştirici deneyim" nosyonu ve dünyevi ermişliğiydi. Nasıl Tretyakov, fütürist poetikasında sanatı algılayanın "psyche"sini değiştirmek için şoka güvendiyse, Benjamin de şoku, sanatı algılama tarzında bir değişiklik, gündelik hayatın sıkıcı ve başıbozuk rutinini bozmak için bir anahtar gibi görüyordu. Bu açıdan Tretyakov da Benjamin de Brecht'ten ayrılırlar: Brecht'in *Verfremdungsefekt*'le elde ettiği şok kendi içinde bir fonksiyon taşımaz; toplumsal ilişkilerin mistikleştirilmiş sahte doğasının rasyonel bir açıklamasına pratik olarak mahkûmdur. Oysa Tretyakov ve Benjamin, şoku sadece rasyonel söylemin değil, duyusal algılamanın donmuş kalıplarını bozmak için de esas kabul ediyorlardı. Bu bozuluşun, gündelik hayatı devrimle yeniden örgütlemek için şart olduğunu varsayıyorlardı. Zaten Benjamin'in en ilginç ve geliştirilmemiş fikirlerinden biri, sanat tekniklerinde, büyük şehirlerin gündelik hayatında, yirminci yüzyıl kapitalizminde meta fetişizminin değişen doğasında bir değişikliğe bağlı olarak gördüğü, duyusal algılamada da tarihî bir değişiklik ihtimaliydi. Rus avangardının sosyalist bir kitle kültürü yaratmayı amaçladığı sırada Benjamin'in hem kitle kültürü ve moda, hem Baudelaire ve Fransız sürrealizmi üzerine denemelerinde duyusal algılama ile ilgili temel kavramları (aura'nın çürümesi, dikkat dağılması, tecrübe vs.) geliştiriyor olması oldukça önemlidir. Avangard sanatla özgürleştirici kitle kültürü için beslenen ütopyacı umut arasındaki saklı diyalektiğin canlı olarak gözüktüğü son an, Benjamin'in 1930'lardaki çalışmalarıdır. En geç İkinci Dünya Savaşı sonrasına gelindiğinde, avangard hakkındaki tartışmalar, bizzat avangardın yenilgisinin ve devam eden burjuva hakimiyetinin tarihî açıklaması olan o şeyleştirilmiş yüksek/alt, elit/popüler ikili ray sistemine sokulmuştu.

VII.

Bugün ister Dadaist, ister konstrüktivist veya sürrealist olsun, avangard şok tekniklerinin anlamsızlığı ortadadır. Şokun algılamayı değiştirmek yerine pekiştirmek için de kullanılabileceğini görmek için *Jaws* veya *Close Encounters of the Third Kind* gibi Hollywood yapımlarında şokun nasıl istismar edildiğini hatırlamak kâfi. Aynı şey, Brecht tarzı ideoloji eleştirisi için de geçerli. Eleştirel olanı dahil, malumata doymuş bir devirde, *Verfremdungsefekt* de

büyüyü bozma gücünü kaybetmiştir. Eleştirel olsun olmasın, çok fazla malumat kuru gürültüdür. Tarihî avangard artık sadece geçmişe ait birşey olduğu için onu bugün herhangi bir kisve altında canlandırmaya çalışmak da boş. (Tarihî avangardın ç.n.) sanatsal buluşları ve teknikleri, Hollywood filmi, televizyon, reklam, endüstri tasarımı ve mimariden teknolojinin estetize edilmesine ve meta estetiğine, Batı "mecradan-geçer kültürünün" bütün ifadelerinde yutulmuş ve kullanılmıştır. Bir zamanlar özgürleştirici bir kitle kültürü için ütopyacı umutlar besleyen bir kültür avangardının meşru zemini, bugün mecradan-geçer kültür ve onu ayakta tutandan anayiler ve kurumlar tarafından boşaltılmış durumda.

Manidar olan, avangard sanat eserine ve onun gelenekle radikal olarak kopuşuna önayak olan teknolojinin sonra avangardı gündelik hayatta ona gerekli olan yaşama alanından yoksun bırakması. Yirminci yüzyılda gündelik hayatı dünüştürmeyi başaran avangard değil, kültür sanayii oldu. Ancak tarihi avangardın ütopyacı umutları, şekil değiştirmiş olsa da, ayıp-olmasın-diye kitle kültürü denen bu ikinci sömürü sisteminin içinde hâlâ korunuyor. Bu yüzden, bugün bazıları, ilginçliklerini çoğu zaman toplumsal ve estetik hafıza kaybına borçlu, muhtelif neo-avangard eserler hakkında kafa yormaktansa, teknoloji ile donanmış kitle kültürünün çelişkilerine işaret etmeyi tercih ediyorlar. Bugün tarihî avangardın büyük umutları sanat eserlerinde değil, gündelik hayatın dönüştürülmesine doğru giden merkezsiz hareketlerde saklı. O zaman mesele, avangardın henüz sermayenin tahakkümüne girmemiş veya onun tarafından uyarılan ama tatmin edilmeyen insan tecrübelerine hitap etme girişimine sahip çıkmak. Gündelik hayatın dönüştürülmesinde estetik tecrübenin özellikle bir yeri var çünkü 1960'lardan bu yana kapitalist kültürün has özelliği olan o bastırıcı yüceltmeye karşı, hayali, duyguyu ve duyumsallığı örgütlemeye en uygun olan o.

Çeviren: Serdar Erener

Notlar

1. "Tarihî avangard" terimi ilk kez Peter Bürger tarafından *Theory of the Avant-Garde*, çev. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984) kitabında kullanıldı. Bu terim temel olarak dadaistleri, sürrealistleri ve devrim sonrası Rus avangardlarını kapsamaktadır.
2. Bakınız: Theodor W.Adorno, "Culture and Administration", *Telos*, 37 (Güz 1978), 93-111.
3. Bakınız: Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts:Western Europe* (New York: Alfred A.Knopf, 1970).
4. *Opinions*' ın ilgili bölümleri üzerine bilgi için bakınız: Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avantgarde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press,

1977), s.101'den başlayarak.

5. Bakınız: Egbert, *Social Radicalism and the Arts*; bohem altkültürler için bakınız: Helmut Kreuzer, *Die Boheme* (Stuttgard: Metzler, 1971).
6. Bakınız: David Bathrick ve Paul Breines, "Marx und/oder Nietzsche: Anmerkungen zur Krise des Marxismus," *Karl Marx und Friedrich Nietzsche*, der. R.Grimm ve J.Hermand (Königstein/Ts.: Athenaum, 1978).
7. Bakınız Andreas Huyssen, "Nochmals zu Naturalismus-Debatte und Links-opposition," *Naturalismus-Asthetizismus*, der. Christa Bürger, Peter Bürger, ve Jochen Schulte-Sasse (Franfurt am Main:Suhrkamp,1979).
8. V.I.Lenin, *'The Re-Organization of the Party' and 'Party Organization and Party Literature'* (Londra: IMG Publications, 1972), s.17.
9. Bakınız: Hans-Jürgen Schmidt ve Godehard Schramm, der., *Socialistische Realismuskonzeptionen Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller* (Franfurt am Main: Suhrkamp, 1974).
10. Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis* , çev. Thomas Mc Carthy (Boston:Beacon Press, 1975); Oskar Negt ve Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung* (Franfurt am Main: Suhrkamp, 1972).
11. Bakınız: Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, özellikle ilk bölüm.
12. Bakınız: Rainer Stollmann, "Fascist Politics as a Total Work of Art:Tendencies of the Aesthetization of Political Life in National Socialism," *New German Critique*, 14 (Bahar 1978), 41-60.
13. Bakınız: Walter Benjamin, "The Author as Producer", *Understanding Brecht*, çev. Anna Bostock (Londra: New Left Books, 1973), s.94
14. Bakınız: Burkhardt Lindner ve Hans Burkhard Schlichting, "Die Dekonstruktion der Bilder: Differenzierungen im Montagebegriff," *Alternative*, 122/123 (Ekim/Aralık 1978), 218-21.
15. George Grosz ve Wieland Herzfelde, "Die Kunst ist in Gefahr. Ein Orientierungsversuch" (1925), Dieter Schmidt, der., *Manifeste- Manifeste. Schriften deutscher Künstler des 20 Jahrhunderts*, I (Dresden, n.d.), s.345-46.
16. Bakınız: Karla Hielscher, "Futurismus und Kulturmontage," *Alternative*, 122/123 (Ekim/Aralık 1978), 226-35.
17. Sergei Tretjakov, *Die Arbeitdes Schriftstellers: Aufsätze, Reportage, Portrats* (Reinbek Rowohlt, 1972), s.87.
18. age. s.88.
19. Max Horkheimer ve Theodor W.Adorno, *Dialectic of Englightenment* çev. John Cumming (New York: Herder&Herder,1972).
20. Bakınız: Walter Benjamin, "Theses on Philosopy of History", *Illuminations*, der., Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1969).

AVANT-GARDE" METİNLERİ OKUMAK

Saffet Murat Tura

Beni uyaran yine yaşlı Piaget oldu. Yoksa kendi halime kalsam belki hâlâ bir kafa karışıklığı içinde yuvarlanıyor olurdum.

Bazen bir atasözünün gerçek anlamını yıllar sonra kavrayıverdiğinizi hissedersiniz ya, belki inanılmaz gibi görünecek ama, düşünce izlencemi Piaget'nin daha önce de defalarca okuduğum şu basit cümlesi aydınlattı: "gerçekten de eğer kanıtlama sanatı değil ise nedir mantık?"(1) Mantık ötekilerle ilişkimizi merkezsizleştirmenin, kendimizi yargılıyabilmemizin, ötekileri ikna edebilmek için doğru düşünmenin aracı. Yoksa, ötekiler olmasa çocuksu düşüncenin Kaos'unda her aklımıza gelen doğru kabul etmemek için bir neden kalmazdı.

Şimdi bu açıdan bakıyorum da, "avant-garde" metinlerde görmeye çalıştığım o yaratıcılığın basit bir illüzyon olduğunu nasıl da fark etmemişim, şaşıyorum. Tıpkı çocuksu düşüncenin mantıkî bağlantı yoksulluğunda yaratıcı erdemler görenler gibi bu metinlerde nice erdemler görmüşüm. Kendimi mantığın ya da gerçekliğin zincirlerinden "koparmış" spekülatif düşüncenin bir erdem değil olsa olsa çağdaş metafizik olduğunu fark edemeyişime biraz da kızıyorum doğrusu.

Bugün batı düşüncesi tükendiyse; yaklaşık son on yıldır Avrupa ele gelir hiç bir şey üretmiyorsa, bu süreçte bilgi sosyolojisini ilgilendiren faktörler yanında, söz konusu kısırlık öncesi dönemin ilk bakışta fazlasıyla üretken gibi görülüp de aslında tamamen tüketici etkinliğinin de rolü olsa gerek. Avrupa öyle bir entelektüel dönem yaşadı ki, şiir yazar gibi teoriler üretildi her gün. Sonuç şu; entelektüeller teoriye güvenini yitirdi; teori önüne gelenin saat başı yeni bir şeyler iddia ettiği sonu gelmez bir panayır yerine döndü: Ateş yutan hokkabazlar, yılan vücudlu kadınlar, "devrimci şizofrenler", "şirofren faşistler", "arkeolog kazmalı epistemolojiloglar", "göçebe enteller" daha neler, neler. Bir orjinal olma modasıdır sarmıştı herkesi: Bugün hangi konuda orjinal bir teori üretebiliriz acaba? Panayır bir süre oyaladı Av-

(1) J. Piaget; *Le Jugement et le Raisonnement Chez L'Enfant*, Cenevre, 1924. s.5

rupalı entelektüelleri, sonunda sıktı. Artık kimse kitap okumuyor, televizyon seyrediyor.

Belki de batı düşüncesi aslında o sıralarda tükenmişti de, yıkılan her uygarlığın son günlerinin de olduğu gibi kendini sefahatte vurmuştu herkes. Ama ne teorik cümbüştü, ne kıyafet balosu idi o. Doğrusu Türkiye'de bizler bile zengin komşudan yükselen orkestra sesiyle dans etmeğe başlamıştık.

Eh, artık eğlence bittiğine göre biraz düşünmenin zamanı geldi; şu kıyafet balosu kaça patladı, ne getirdi, ne götürdü?

Bana sorarsanız sonunda pek bir şey öğrenmedik galiba: Freud hâlâ Freud, Marx hâlâ Marx, Nietzsche hâlâ Nietzsche.

Aslına bakarsanız yıkılmanın alametleri görülmeye başlamıştı; Althusser'in Marx okuması, Lacan'ın Freud okuması, batı uygarlığının, artık eski kaynaklara tekrar dönmekten başka çaresi olmayan yeni bir skolastiğe dönüşmeyi bile göze alacak duruma düştüğünü gösteriyordu. Keza Sartre'ın Nietzsche tekrarları da öyle. Sanırım yine de elimizde bu skolastik kaldı, diğerleri bir yaz gecesi rüyası idi, uçtu gitti.

Söz konusu kültürel çöküntünün sosyolojik nedenlerini bilemem tabi, ama çöküntüyü görebiliyorum: teoride doğruyu arama çabasının yerini orjinal olma tutkusunun alması, mantık kurallarına uyan bir söylem yerine göz boyamayla insanların aklını çelmeye yarayan lafazanlık, hatta duygu sömürüsü, disiplinli düşünür yerine entelektüel geceleri süsleyen fotoromandan çıkma düşünür tipleri, detaylı çalışmalar yerine hiç bir dayanağı olmayan megalomani. Öyleki gelecek yüzyılların düşünce tarihçileri bütün görünüşteki zenginliğine rağmen otuzlar sonrası yirminci yüzyıl Avrupa fikir hayatına bir tek sayfa ayırmasa yeridir. Eminim yüzyılımızın önemli bir bölümü düşünce tarihi bakımından hiç yaşanmamış kabul edilebilir. İlerde insanlar tüm yirminci yüzyılı incelemek yerine bir Hegel'i ele alsalar çok daha akıllıca davranmış olurlar.

Günümüzün düşünsel fukaralığını abarttığım düşünülebilir. Belki de çok şey beklediğim yazarların beni düş kırıklığına uğratmasının bir sonucu bu pesimizm. Ancak gerçekten de bakıyorum, bir zamanlar onca umut bağladığımız "Kelimeler ve Şeyler"den ya da "Bilginin Arkeolojisi"nden ne kaldı geriye? Bilginin sürekli değil kesintili-kopuşlu bir tarihi olabileceği varsayımı; ama bu varsayım da Foulault'ya değil Bachelard'a aitti zaten. Althusser ve Lacan'ın marksizm ve psikanalizi sistematikleştirme çabaları yine kayda değer bir kaç girişimden biriyse de sonunda doğrudan bir teori üretmekten farklı şeyler.

Deleuze, Guattari, Laing çabuk sönen balonlar oldular. Bir an için entelektüelleri can evlerinden vurdular: özgürlük. Ama deliler için özgürlük istemek ile deliliğin özgürlük olduğunu savunmak başka şeylerdir. Büyük batı aklının akılcılığına isyan kulağa hoş geliyor ama, işte sonunda akılcılığı aptalca teorilerle fiilen tükettik geriye de "aptal kutusundan" başka bir şey kalmadı.

O aralarda iddia etmenin hesabını kimse sormazdı: Gabel; fenomenoloji, genç Marx, Lukacs, Minkowski gibi kaynaklara dayanarak ideolojilerin bu arada özellikle faşist ideolojinin mantığının şizofrenik yapısı konusunda ısrar ederken (2) hemen hemen aynı kaynaklara dayanan Laing, şizofreninin baskıcı topluma bir isyan olduğunu ileri sürüyor, (3) bu arada Freud'a isyan eden spekülasyoncular; Deleuze ve Guattari şizofrenide kapitalist ideolojilere karşıt bir nüve görüyorlardı. (4)

Belki bu konuda en doğru sözü yine Foucault söylemişti: "Toplumumuzda bir başka dışlatama ilkesi daha mevcuttur: bu artık bir yasak değil fakat bir ayrıştırma ve red ilkesidir. Açıkçası akıl ile deliliğin karşıtlığını düşünüyorum. Ortaçağın köklerinden beri deli, söylemi ötekilerin söylemi gibi dolaşıma katılamayandır. Öyle ki onun sözü ya yok hükmünde, hiç bir gerçeğe ve öneme haiz olmayan, adalet nezdinde inandırıcı vasıf taşımayan, herhangi bir eylemi ya da yasal anlaşmayı geçerli kılmaya yetmeyen bir söz olarak ele alındı, ya da bunun tam tersine bu söze gizli bir gerçeği dile getirme, geleceği görme, bütünüyle naif olması sayesinde, başkalarının sağduyuyla algılıyamadığı şeyleri fark etme gibi gizemli güçler atfedildi. Yüzyıllar boyunca Avrupa'da delinin sözünün ya hiç işitilmediğini ya da işitildiğinde de adeta bir doğruluk söylemi gibi dinlendiğini saptamak olağanüstü ilginçtir" (5) Şimdi Gabel'i ya da karşıtları Laing veya Deleuze'ü bu saptama çerçevesinde ele alırsak bütün "devrimci" lafazanlığın ardındaki ortaçağ zihniyetini görmek kolaylaşır. Ne yazık ki bu ortaçağ temalarını biz bir zamanlar insanlık kültürünün binlerce yıllık birikiminin "eleştirel"(?) ürünleri gibi gördük.

Foucault'ya bu bağlamda hak verdiğim için onu diğerlerinden ayırdığım sanılmasın. Onun "teorik" eserlerinde büyük bir gerçeği ifşa edeceği havasıyla eveleyip, geveleyip, kekeleyip de bir türlü söyleyemediği, hatta tüm Fransız epistemolojisinin yüzyılın başından beri bir türlü derli toplu bir şekilde dile getiremediği akılcı çekirdeği Kuhn bir çırpıda formüle etti. Dikkat edilirse

(2) J.Gabel; *La Fausse Conscience*, Paris, 1979.
(3) R.D. Laing; *La Politique de L'Experience*, Paris. 1969.
(4) G. Deleuze et F. Guattari; *L'Anti Oedipe*, Paris, 1980.
(5) M. Foucault; *L'Ordre du Discours*, Paris, 1975, s.12-13.

"akılcı şekilde" diyorum, yoksa Kuhn'un, Foucault'nun söylemek istediği —ama bir türlü kafasını toplayıp da söyleyemediği— şeyi söylediğini iddia etmiyorum. Ama Kuhn ödevin başarılabilirliğini gösteren bir örnektir ve Wittgentein'ın dediği gibi; "söylenebilir ne varsa, açık söylenebilir ve üzerine konuşulmayan konusunda da susmalı." (6)

Burada "avant-garde" metinlere karşı aldığım tavır tüm "avant-garde-"ı içermiyor şüphesiz, daha çok güncel olanları ilgilendiriyor. Yoksa elbette Marx da Freud da gününde "avant-garde"dı. Şimdi burada "iyi" avant-garde" ile kötüsünü ayıracak bir ölçüt şeması da verecek değilim. Sanırım en iyi ölçüt zaman, biraz zaman kaybına mâl olsa bile...

Sonuç itibarıyla bizimki bir deneyimdi. O günlerde epey de eğlenirdik doğrusu, ama ben, belki biraz saflığımdan, daima bir doğru aradığımızı zannederdim. Ama daha zeki olanlar da ortada teori filan olmadığını itiraf etmediler hiç.

Hikâye malum; kralın biri şahane bir elbise dikmesini istemiş terzisinden. Açıkgöz terzi krala şahane bir elbise dikeceğini, ancak kendi dokuduğu kumaştan yapılacak bu elbiseyi sadece zeki insanların görebileceğini söylemiş, görünmez kumaştan, görünmez ipliklerle dikilen elbise aylarca süren bir emek sonunda bitmiş. Doğrusu zeki bir adam olan kral da elbiseyi ilk giydiği anda vurulmuş ve artık üzerinden çıkarmaz olmuş. Kral'ın tebası da, pek zeki olacaklar ki, durmadan malum elbisenin ne kadar eşsiz olduğunu, ayrıntılarındaki inceliği filan anlatır dururlarmış birbirlerine.

Artık eğlence bitti, çalışma vaktidir.

(6) L. Wittgenstein; *Tractatus*, Tür. Çev., İst, 1985, s.11.

HİKÂYELER

Taciser Belge

I.

Merdivenin son birkaç basamağını ondan önce çıkıp anahtarı kilide soktum. Kapıyı açtım onu içeri aldım. Bunları yaparken her zaman yaptığım şeyleri yapıyordum. Ama ışığı yakıp onu içeride karşımda görünce biraz farklı göründü her şey. Bunu kafamdan sildim. Tam oturacakken ona evi gezmeyi önerdim. Bilmediği geçmişimin kapılarını mı açıyordum? Ama odaların boş olduğunu biliyordum. Gene de inatla tek tek kapıları yavaşça açtım, kapattım. Yanına sokuldum. Uzaklaştım. Konuştum. Çok kolaydı. Gene konuştum.

Beş altı cümle bütün anlatmak istediklerime yetecekti sanki ama bunları özellikle söylemedim. Onları söylemeden de konuşulabiliyordu işte. Beni istiyordu. Ben de istiyordum. Şimdi bir şey yapmamız gerekiyordu.

Bütün mesele dışımıza dönmemekti. Tıpkı birkaç saat önce lokantada yaptığımız gibi. Pek iyi tanışmıyorduk. Durmadan o konuşmuştu. Anlattıkları ne bana ne de kendisine ilişkindi. Ama bütün söylediklerinin içine beni de koymuştu sanki. Cümleleri gözlerimin içinde, omuzlarımda, bileklerimde bitiyordu. Şimdi bunu ben tamamlayacaktım. Evin içine sokmaya çalışıyordum onu.

Koridorun ucunda belimden yakalayıp öptü beni. Hafifçe sarsıldım ve karşılık verdim.

Salona geçtiğimizde yeniden yüzyüze oturduk. Lokantadaki gibi. Şimdi ona dikkat etmeye başlıyordum. İşime gelmedi bu. Ayrıntılardan uzaklaşmaya çalıştım. Ufak ufak her şey gözüme çarpıyordu. Yüzü, elleri, ayakkabıları, iskemleye bıraktığı paltosu.

Gözlerimi kıstım. Dışıma dönüyordum. İstemeye istemeye sorular sormaya başladım. O cevap veriyordu artık. İçimden bir kitap okumaya ya da film seyretmeye başladım. *Kadın adamı içeri aldı. Yüzünde belli belirsiz bir gülümseme vardı. İkisi de susuyorlardı. Kadın arkasını dönüp kedi kadar*

yumuşak hareketlerle odanın öbür ucuna gitti. Oturduğu koltuktan dalgın gözlerle onu seyreden biri olduğunun farkındaydı. Sessizce döndüğünde elinde serin bir içkiyle dolu buğulanmış iki kadeh vardı...

*

TİYATRO OKUMAK

AÇAR/ *İkna Etme Estetiği ve Brecht*, ADAMOV/ *Son Röportaj*, ARTAUD/ *Vahşet Tiyatrosu-İkinci Manifesto*, BRECHT/ *Galilei'nin Yaşamı Üzerine Notlar*, BROOK/ *Weiss'ın "Marat'nın Zalimane Katli"ne Giriş*, COPEAU/ *Moliere'in Sesi*, GROTOWSKY/ *İlkeler*, GÜREL/ *Araçlarını Arayan Tiyatro*, IONESCO/ *Yine Avant-Garde Tiyatro Üzerine*, MEYERHOLD/ *Yeni Biçim Arayışları (1902-1907) Doğalcı Tiyatro ve Halet-i Ruhiye Tiyatrosu, Stilize Tiyatro'da İlk Girişimler, Tiyatro Stüdyosu, Stilize Tiyatro*, MOLIERE/ *Misanthrope'a Giriş*.

MİMESİS

Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi

büo
boğaziçi
üniversitesi
oyuncuları

II.

Penceresine bir at kestanesi ağacının dallarının uzandığı odamda geçirdiğim birkaç günden sonra yavaş yavaş içimi bir kaygının kapladığını farkettim. Vakit öğlene yaklaşıyordu. O sabah da hâlâ odadan dışarı adım atmamıştım. Kimsenin beni rahatsız edeceği yoktu. Bu durumdan yararlanabilirdim biraz.

Kapısı kapalı odamda bile evdeki yatışmış havanın nefesini duyabiliyordum. Olağan hayatamızda alışık olduğumuz ve her nasılsa kesintiye uğrayıp yeniden kavuştuğumuz bir sükunetin geri gelmesi değildi bu. Çünkü sürekli küçük pazarlıklar, hergün yeniden kurulup bozulan dengeler, zararsız denilen yalanlar arasında oldukça gergin ve hareketli kıldığımız bir ortamda yaşıyorduk. Sükunet, bu sürekli didinmenin ortasında yön saptama, taktik değiştirme gibi amaçlarla ya da bezginlik, yorgunluk gibi zorunlu sebeplerle ortaya çıkan geçici durgunluk ve ateşkes anlarıydı sadece. Yerleşik bir uyum ve huzur bildiğimiz bir şey değildi. Şimdi içerden, salonla mutfak arasında düzenli gidiş gelişlerin tıkırtısını duyuyordum. Birisi radyonun düğmesini çevirmiş, sesi ayarlamıştı. Annemin alçak gönüllü bir ses tonuyla teşekkür ve iyi dileklerle son bulan telefon konuşmasının bazı parçalarını işitiyordum.

Sağ elimi pikenin altından çıkartıp yüzüme yaklaştırdım. Parmağımdaki altın yüzüğü seyrettim. Çok cansızdı. Yavaş yavaş onun yüzünü gözümün önüne getirmeye çalıştım. Birdenbire kafamda beliren resmi de cansızlaşmıştı. Yüzükleri takmak için verdiğimiz daveti izleyen günlerdeki hali tuhaflaşmıştı. Hayır, tuhaflaşmamıştı, babacanlaşmıştı.

Evet, herkes rahatlamıştı!

Mutfakta biri tabakları dolaba kaldırıyordu.

Kalktım, perdelerin arasından dışarı baktım. Yeniden yatağıma uzandım.

Asla kavuşamayacağımı bildiğim bir sükunet özlemini artık bir umut olarak da elimden kaçırmış olduğumu anlamıştım. Pikeyi başımın üzerine çektim. Gözlerimi yumdum.

Kestane ağacının dibinde kocaman bir kamyonun altında ezildiğimi ve babamın bana uzanan kolları arasında öldüğümü hayal ettim.

III.

Bir sürü mutsuz gün geçmişti aşksızlıktan. Sessizlikten boğazım kurumuştu. Çöl gibiydi her yer. İnsanlar konuşarak çevrelerindeki gürültüye katılıyordu. Kendi sesini duymak isteyen yoktu. Başım uğuldamaya başlamıştı. Koşarak birtakım gölgeli yollardan geçtim. Demir parmaklıklı kapının önünde durdum. Salonun ışıkları bahçeye vurmuştu. İçerisi sıcak ve kalabalıktı. Bütün tabaklar, kadehler masaya, sehpalara, çıkıntısı olan her türlü eşyanın üzerine yayılmıştı. Herkes ya müziğe ya yanındakine uymuştu.

Kimseye görünmeden yukarı süzüldüm. Soyunup yatağıma yattım. O anda kalbimin gürültüsüne boğuldum. Isınan davarlar hafifçe çatırdadı. Esrarında kulaklarımı diktim ve hemen kendi sesimi dinlemeye başladım. Arka bahçeye bakan odanın önündeki holde genç ve güzel bir kadın yatalak bir ihtiyara sırf canı çekti diye mangalda balık pişiriyordu. Tam o sırada kocası ona hiç bakmadan şapkasını alıp çıkıp gitti.

Şimdi yanımda sevdiğim biri vardı. Sessizce karanlıkta yattığım odaya girmişti. Dayanamayıp onu öptüm. Alnındaki teri elimle silip yüzüne baktım. Sımsıkı sarılıp gene öptüm. Saatler geçti. Ayağa kalktım. Verebileceğim her şeyi ona bırakmıştım. Birdenbire havaya çizilmiş dikey bir çizgi gibi yapayalnız asılı kaldım. Bir şey için yalvarmak istedim. Ama boğazımdan hiç ses çıkmadı.

Kendi köşesinden beni izliyordu. Gitmemi istemiyor gibiydi. Sonra bakışları yumuşadı, sanki gitmesem benim için de daha iyi olurmuş gibi, sanki hiç gitmeyebilirmişim gibi baktı bana.

Menzili kazanmış küçük bir komutan edasıyla ona gülümsemeden toparlanmaya çalıştım. Son kozumu oynamadan oradan ayrıldım ve kırmızı rujumu sürerek asaletle bir fotoğraf albümüne çekildim.

IV.

Daha pek küçükken içimde saf bir sıcaklık olarak duyduğum şeyi paylaşacak kucaklar ararken dünyanın bana hain gözlerle baktığını seziyordum. Buna karşılık ben de ayışığında saklambaç oynamayı öğrendiğim yaştan itibaren, geceleri deliksiz uyumaktan vazgeçtim ve ertesi gün gerçekleştireceğim planları kurmaya başladım. Böylece hayat diye önüme serilen yollardan kaçmayı zahmetsizce öğrendim. Artık koşa koşa kendi izimi sürüyor ve hazdan tıkanır gibi oluyordum.

Hatırlıyorum, o zamanlar nereye gidecek olsam ya bir tramvay ya bir otobüs mutlaka gelir beni alırdı. Acıktığım zaman önümde yemek dolu bir tabak, yorulduğum zaman uyuyabileceğim bir yatak olurdu. İşe bunun için bir gün Erenköy'de Ethem Efendi caddesinden İstasyon sokağına doğru elimde bana ısmarlanmış bir kâse yoğurtla giderken, önümden kahverengi mantolu bir kadının geçtiğini görünce çok şaşırdım: "Acaip", dedim, "Ben anneanneme iftara gidiyorum. Peki bu kadının ve sokaktaki öbür insanların burada işi ne?"

Sonra anladım, yani, yolda rastladığım bütün insanlar ve bizim evdekiler ve bize uğrayan sütçü, sucu, yoğurtçu, karşıki apartmanın kapıcısı, elektrik, su, havagazı tahsildarı, alt kattaki kiracılarımız ve komşularımız, ben orada yokken birbirleriyle... tam anlayamamıştım galiba, benim anlayamadığım bir şeyler yapıyorlardı.

Bir keresinde cesaretimi toplayıp ayaklarımın ucuna basa basa onların oturduğu odaya girdim. Oturmuş konuşuyorlardı. Maksadım onlar gibi oturup onlar gibi konuşmaktı. Usulca iliştim bir kenara. Sonra arkama yaslanıp bacaklarımı uzattım. Sonra içim daraldı gene büzüştüm. Ağzımı açıp tek kelime söyleyemedim. Nutkum tutulmuştu sanki. Onların en yaşlısı beni çağırdı yanına. Yanakları buruş buruş bir kadındı. Elimi avucunun içine aldı ve taa gözlerimin içine baktı: "Haydi git, sen içeride oyuncaklarınla oyna," dedi.

Sendeleyerek çıkıp merdiven altındaki yüklüğün oraya gittim. Kediyi arıyordum ama bulamadım. Arka sofaya geçtiğimde babamla karşılaştım. Beni farketmemişti. Koşarak bahçeye çıktım. O gece eve döndüğümü kimse görmedi.

Yıllar geçmiş yetişkin bir kız olmuştum. Bir gün halam bana, "Al, Ahsen bu iki gümüş horoz senindir, kızım", dedi. O gün tesadüfen sofrayı ben kurmuştum. Birisi, "Kaşıklar, kaşıklar unutulmuş," dedi. O zaman anladım artık işlediğim suçlar hiçbir zaman affolmayacaktı.

Daha sonra, sarımtırak bir sonbahar günü içimden binlerce ıslık çalarak

başımdaki gündelik dertleri kovalamaya çalışırken peşimde yakışıklı bir gölge belirdi. Hemen planlarımı ona da uyguladım ve her şey istediğim gibi oldu. Ama daha sonra kaçınılmaz olarak ben bir adamı sevdim.

Okullar, üniversiteler, akıl mantık hiçbir şey para etmemiş ben aşkımdan hapsi boylamıştım. Ama bir gün başımı kaldırıp sevdiğim adamın yüzüne bakınca donakaldım. Bana onlar gibi bakıyordu ve onlar gibi konuşuyordu benimle. Sanki bütün dünyanın zembereği onun gözlerinin içinde toplanmış ve bana bakarken boşalıvermişti. Ne kadar derin bir kuyunun içine düşmüş ve nasıl da bir kertenkele gibi yapışıp kalmıştım. Artık tahliye edilmiştim.

Kara kanatlı perdeli bir kuş gibi kuşku gerildi içimde. O zaman anladım, artık her an her yerde küçük bir sessizlik olacaktı.

"Ahhhsenn, Ahhsennnn", fanila donlu, sıska bacaklı bir oğlan çocuğunun tiz sesiyle uyandım. Belimden aşağısı çırılçıplaktı. Ya fena halde dövülmüştüm ya da istemediğim halde ameliyat edilmiştim. Güçlükle kalkıp çocuğa bir kaşık su verdim. Yeniden uyudum. Gözlerimi açtığımda artık ben yapayalnızdım.

Giyinip sokağa çıktım. Çarşının içinden geçip mezarlığa daldım. Sessizliğin cevabını dinlemek için bir servi ağacının dibine taşın üzerine çöktüm. Dışarıda söz ve eylem sonsuz hamlelerini tekrarlıyordu. Yanımdan, kumral saçları dalga dalga omuzlarına dökülen beyaz tenli, zümrüt gözlü bir kadın geçti. Rüzgârdan uçuşan inecik elbisesinin eteğini eliyle hafifçe tutarak tenha bir Boğaz iskelesinden vapura atlayıp uzaklaştı.

OSMANLI'DA MUSİKİ ÖĞRENİM VE İNTİKAL SİSTEMİ *MEŞK*

Cem Behar

> "..Lâkin fen-i musıki birbirinden dinlemekle meşk oluna gelip..." (1)

Bundan 70-80 yıl öncesine kadar Klâsik Türk Musıkisi öğretimi *meşk* adı verilen usule dayanırdı. Hem ses veya saz öğrenimi hem de öğrencilerin bir eser dağarcığı edinmeleri, *meşk*'le gerçekleşirdi. Göreceğimiz gibi *meşk* hem bir eğitim sistemi hem de musıki dünyasının iç tesanüt ve tutarlılığını sağlayan bir tür harç, bu dünya içerisinde pratik olduğu kadar sembolik fonksiyonlar da yerine getiren bir *yol* idi.

Meşk ( ), hattatın talebesine ders olarak verdiği yazı örneği ya da karalamasıdır. Ancak mutlak olarak ders ve talim anlamında da kullanılabilmiştir. Kullanım alanı bazı san'at ve hünerlerin öğreniminde yoğunlaşan "meşk" kelimesi, Osmanlı'nın son iki yüzyılında, giderek sadece hat ve musikiye inhisar ettirilmiştir. Hat hocasından "meşk alan" talebe, verilen örneği karşısına kor, hoca tarafından öğrenildiğine kanaat getirilip yeni bir meşk verilinceye kadar tekrar tekrar yazar, kopya ederdi. Son yüzyılın en önemli hattatlarından Kâmil Akdik'in 1910'lu yıllarda yazdığı gibi

> "Bu işte birinci Vazife eslâfın âsârını tedkik ve taklid eylemektir."(2)

Bugünün ifadesiyle:

> "...yazı öğrenmek isteyen kimse, yazı temrini yaptıranların bir satır yazısını meşk itibar ederek *baka baka aynen taklit etmeye kalkar*, bunu hazırlar ve meşki ile hocasına takdim eder... Hoca, öğrencisinin meşk taklidini alır, benzetilmeyen harfleri, açıklamalarda bulunarak düzeltir.

(1) Süleyman Faik Efendi *Mecmua*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, No. 9577, sayfa 21.
(2) İbnülemin Mahmut Kemal İnal *Son Hattatlar*, İstanbul, Maarif Basımevi, 1955, sayfa 169.

Bu yazıyı okuyup eleştirilerini esirgemeyen Işık ve Ferruh Gencer ile Hilmi Yavuz'a teşekkür borçluyum.

Öğrencisi de *bol bol tekrarlayarak yazıyı öğrenmeye çalışır.* (3)

Musıkide de, tıpkı *hüsn-ü hat*'ta olduğu gibi, meşk esas olarak *taklit* ve *tekrar* üzerine kuruludur. Hoca tarafından talebeye kısım kısım ve bütünüyle defalarca tekrar ettirilen musıki eseri de usûlüyle birlikte hâfızada yer ederdi. Yalnız güzel yazıya oranla, önemli bir farkla: musıki meşkederken öğrenci sadece musıkiyi, ya da bir tekniği, yahut da hocasının üslûbunu, icrasını, yorumunu değil, aynı zamanda eserlerin kendilerini —yani mevcut musıki repertuarını— da öğrenmiş olurdu. Standartlaşmış, metâlaşmış musıki metinlerinin (*notanın*) yokluğuyla, meşkin egemenliği aynı musıki evreninin birbirlerinden ayrılmaz iki yüzüdür. Meşketme eyleminin diğer adının da *eser geçmek* olduğunu unutmayalım. Talebeye eser geçmek, hocadan eser geçmek, yani eseri, eserleri, repertuarı intikal ettirmek, başkasına, başka bir nesle, zincirin bir başka halkasına geçmesini sağlamak...

Meşk ve usûl

Meşk, uygulaması son derece basit olan bir yöntemdir. Öğrenci, hocasının karşısına oturur. Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usûlü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa, önce bu usûl birkaç kere vurulur. Sonra eser — hep usûl vurularak— hoca tarafından okunur, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, nakarat, meyan, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin hafızasına nakşoluncaya kadar defalarca okutturur, öğrencinin tededdütleri ve yanlışları ortadan kalkıncaya dek tekrar ettirir.

Meşkte, eserin usûl*üyle birlikte* (usûl vurarak) öğrenilmesi esastır. Bunun birkaç önemli nedeni var. Herşeyden önce *meşk*, müziğin yazılmadığı, notaya alınmadığı ve yazılı kâğıttan öğrenilip icra edilmediği bir müzik dünyasının eğitim yöntemidir. Esas unsurun hâfıza olduğu bu sistemde meşkedilen eserin hâfızaya nakşedilmesini kolaylaştırabilecek (ve aynı zamanda bu hâfızayı sağlamlaştırabilecek) her teknik yöntem, pratik açıdan elbette önemli olacaktı.

Bunlardan biri (sözlü eserler için) güfte mecmuası ise, bir diğeri de usûldür. usûl, ritm değildir, tempo da değildir: Eserin başından sonuna kadar aynı şekilde birçok defa tekrar edilen bir kuvvetli ve zayıf vuruşlar kalıbıdır. Bu zayıf ve kuvvetli darpların sayı ve uzunlukları, her usûlde farklıdır. Meşkedilecek eserin melodik örgüsü, dikey olarak eserin usûlüyle ilişkidedir. Her melodi parçacığı, her nağme ya da her perde usûl kalıbının bir ya da birkaç darbına, zorunlu olarak, tekâbül eder. Sayıları sınırlı olan usûl kalıpları

(3) Mine Esiner Özen *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul, İ.Ü. Fen Fakültesi Matbaası, 1985, sayfa 44-45 (altını biz çizdik).

ezbere bilinirdi. Usûl kalıbı vurulduğu zaman da bu kalıbın düşey dengi olan besteyi hatırlamak kolaylaşırdı. Usûl bir hafıza uyarıcısı ya da tazelcyicisiydi yani. Notanın yokluğunda eserin melodik örgüsünün vazgeçilmez ritmik atkısını, iskeletini oluşturan usûlün hafızayı güçlendirici bir rol üstlenebileceği açıktır. Batılıların *mnemonic* diye adlandırdıkları türden pratik bir yöntemdi bu.

Bunun böyle olduğunu ilk olarak açıkça dile getiren bir Fransız olmuştur. 1751 yılında şöyle yazıyordu Charles Fonton:

> "Şarklıların bu son derece muntazam ölçüleri adeta hafızalarını tazeleyen bir nota işlevi görür. İcra sırasında daima kâh ellerini dizlerine vurarak kâh kudümlerle usûl tutan biri bulunur. Bu da icracılara güven verir, onları yönlendirir." (4)

Eserlerin mutlaka usûlüyle birlikte meşkedilmeleri gereğinin Osmanlıda müzik estetiğine ve beste kurallarına bağlı temel bir nedeni daha vardır. Bir Klâsik Türk Müziği eseri birbiriyle örtüşen üç ayrı düzlemden oluşur: usûl, Güfte ve Melodi. Bu düzlemlerin uyum halinde olması estetik bir zorunluluktur. Ustalık ürünü kalıcı eserlerde bu üçlü bozulamaz bir mutabakat içindedir. Bu üç öğenin ikişerli olarak birbirleriyle ilişkilerini incelemeye çalışan bazı araştırmalar yok değildir. Örneğin, güftenin melodiyle ve güfte taksimatının melodik örgünün parçacıklarıyla uyumu bir *prozodi* sorunudur. Öte yandan usûlün aruzla yazılmış bir güftenin vezniyle olan ilişkisi, çeşitli usûl kalıplarının aruz bahirleriyle münasebetleri konusu da araştırılmıştır. Ancak bu üçlünün beraberliğinden doğan uyum ve bu beraberliğin sonsuz biçimlerinin ortaya çıkardığı kişisel üslûpların ayrıştırılmasına yönelik *üslûp analizi* yöntemleri Klâsik Türk Müziğinde henüz geliştirilmiş, kısaca, analitik bir müzikoloji gelişememiştir. Ancak, şu kadarı da açıktır ki Klâsik Türk Müziğinde bir eserin usûlü, sadece onu icrası sırasında destekleyen bir ritm kalıbı olmakla kalmaz. usûl, eserin adeta organik bir parçasıdır; melodik çizginin başlayış ve bitişine, duraklamalarına anlam veren, güftenin arasına noktalama işaretleri gibi giren, onlara sık sık yoğunluk ve derinlik kazandıran bir öğedir. Kantemiroğlu:

> "İlm-i musıkide cümlesinden lâzım olan ilm-i usûldür... usûlsüz nağme müceıred musıki nağmesi değildir." (5)

(4) Charles Fonton *Essai sur la Musique Orientale Camparee e la Musique Europeenne* (Bibliotheque Nationale, Fransız elyazmaları N.A. 4023) Türkçe çevirisi *18. Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, sayfa 71.

(5) Kantemiroğlu *Kitab-ı İlm-ül Musıki Ala Vech-i Hurufat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi (Y.2768), sayfa 78.

diye yazabiliyordu. Aynı gerçeği, ondan yarım yüzyıl kadar sonra (1751'de) Charles Fonton şöyle dile getirir:

> "Şarklılar bir eser besteleyeceekleri zaman önce en uygun usûlü seçerler ve onu tasarladıkları eserin dayanağı olarak görürler. Bu usûl adetâ eserin dökülecceği kalıptır. Öyle ki, eser ortaya çıktığında usûl ve melodi birbirleri için yaratılmış, bir bütünün ayrılmaz parçaları olacaklardır." (6)

Fonton'dan da bir yüzyıl kadar sonra Haşim Bey, usûlün musıki öğrenim ve icrasındaki bu temel işlevini —Kantemiroğlu'yla neredeyse aynı ifadeleri kullanarak şöyle belirtir:

> "İlm-i Musıkide cümlesinden akdem ve ehem olan ilm-i usûldür. Zira usûlsüz nağme mücerred musıki nağmesi değildir. Nitekim nâmevzun beyit ilm-i şiirinden olmadığı gibi." (7)

Bir eseri, estetik kimliğinin bu temel taşını yok sayarak meşketmek ya da meşkettirmek düşünülemezdi elbette...

Ayrıca, eserin usûlüyle melodisi arasındaki özel ilişkinin *icracı tarafından* da bozulmaması gerekirdi. İcra sırasında bu uyumun zedelenmesi (özel deyimiyle 'usûlün kaçması'), affedilmez bir estetik hatâ olarak görülmüştür hep. (8) Öyleyse eserin her zaman usûlüyle birlikte ve usûlden aslâ şaşmadan meşkedilmesi gereği, hem onu hâfızaya iyice yerleşmesi ve icrası sırasında ona vazgeçilmez bir dakiklik sağlamanın hem de, daha derinde, kendi iç estetik bütünlüğü zedelenmeksizin aktarılması zorunluluğunun normal bir sonucudur.

Meşk sırasında talebe basit bir eseri, örneğin küçük bir şarkı ya da ilâhiyi çok kısa bir sürede öğrenebilirdi (musıki jargonunda 'eser çıkmış olurdu'). Ancak uzun ve karmaşık bir beste, kâr ya da âyinin hakkıyla meşkedilmesi aylar sürebilirdi. Meselâ ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının önemli üstadlarından ve çok sayıda öğrenci yetiştirmiş olan Bolahenk Nuri Bey (1834-1910), Seyyid Nuh'un meşhur Nühüft Beste'sinden

> "...benim bir ayda elde ettiğim eser..." (9)

diye söz edebilmektedir.

(6)Charles Fonton *a.g.e.*, sayfa 71.

(7) Haşim Bey *Mecmua*, İstanbul, 1864 (1280), sayfa 3.

(8) Bugün artık bir çok ses sanatcısının klâsik eserleri usûlü kaçırmadan, ya da tempoyu bozmadan okuyamamaları, bu eserleri usûlüyle meşkederek değil, notadan okuyarak öğrenmiş olmalarından kaynaklanır.

(9) *Türk Musıkisi Dergisi*, sayı 12, Ekim 1948, sayfa 33.

Meşk'in 'Eskiliği'

Meşk yöntemi, bu şekliyle Klâsik Türk Musıkisi kadar eskidir. Meşk, zaman içinde, sanırız, pek az değişikliğe uğramış ve —belgelenebildiği kadarıyla— en az üç yüzyıl boyunca sayısız müzisyen kuşaklarını birbirine bağlayan ortak harcı oluşturmuştur. Meşk usûlünü ilk elden belgeleyip en eskilere kadar götürebilmek mümkün görünüyor. Örneğin, 1635 yılında Saray'a alınan Evliya Çelebi, Saray'daki musıki hayatını anlatırken musıki öğrenmeye özgü, kurumlaşmış bir sistemin varlığını belgeler, Saray içoğlanlarının yetiştirildikleri Seferli Odası, bir bakıma bir *meşkhane* (10) idi. Musıki öğreniminin artık meşk yöntemi temelinde örgütlenmiş olmasının ilk tescilidir bu. Uzunçarşılı da, daha önceleri dağınık bir biçimde sarayların çeşitli yerlerinde yapılagelmekte olan musıki eğitiminin dördüncü Murat (1623-1640) döneminde bir merkezde toplandığını yazar. 1636'dan itibaren Saray'da musıki meşkleri, yalnızca Seferli Odası'nda yapılmaya başlanmıştır.(11) Aşağı yukarı aynı tarihlerde Saray'a alınmış olan Ali Ufkî Bey, Saray Meşkhanesinin işleyişini ve oradaki gündelik hayatı detaylı bir biçimde anlatmaktadır. Bunu yaparken de Meşkhane'de (kendi deyimiyle *Musıki Odası*'nda) uygulanan tek öğretim yönteminin, bildiğimiz meşk olduğunu belgeler. (12)

Meşk yönteminin aşağı yukarı aynı dönemlerde Saray dışında da artık yerleşmiş bulunduğunu, 1670'li yıllarda İstanbul'da yaşamış olan meşhur Fransız müsteşriki Antoine Galland'ın (1646-1715) hatıralarından öğreniyoruz. Galland 1672 yılında tanık olduğu bir olayı şöyle nakleder ve yorumlar:

> "...diğer tarafta bir başka Türk genç bir bostancıya şarkı söylemeyi öğretiyordu... Türkler musıkiyi bizim yaptığımız şekilde yazılı kaidelerle ve notaya alınmış havalarla okutmazlar, bütün bunları hâfıza ile ve ustanın ağzından öğrenirler. Bu usûl mucibince, bu talebe hocasının kendinden önce terennüm ettiğini tekrar ediyordu". (13)

(10) Evliya Çelebi *Seyahatname*, Cilt I, sayfa 245, *Meşk* deyimi, yukarıda da belirttiğimiz gibi, genel olarak talim ve tedrisat anlamlarında da kullanılmış olmasına rağmen, Osmanlı'da *meşkhane* deyimi musıki dışındaki alanlarda pek kullanılmamıştır.

(11) İsmail Hakkı Uzunçarşılı 'Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musıki Hayatı', *Belleten*, 1977, I, sayfas 79-114.

(12) Ali Ufkî "Saray-ı Enderun", Cornelio Magni *Turchia* içinde, Parma, 1679, özellikle sayfa 550-555 ("Musıki Odası ve içinde bulunanlar hakkında"). Cornelio Magni'nin 1979'da yayınlanan kitabının bu kısmını yazar 1670'te Ali Ufkî'den almıştır. Ancak bu "Saray-ı Enderun"un İtalyanca versiyonudur. Oysa Ali Ufkî Saray hayatıyla ilgili çok değerli bilgiler içeren bu yüz sayfalık risaleyi daha önce kaleme almış olmalıdır. "Saray-ı Enderûn"un Nicolaus Brenner tarafından yapılmış bir Almanca tercümesi 1667 yılında Viyana'da yayınlanmıştır.

(13) Antoine Galland *İstanbul'a Ait Günlük Hâtıralar*, Anraka, Türk Tarih Kurumu, 1949, sayfa 79-80.

Galland'ın anlattığı bu olay Eminönü Yeni Cami'de geçer. Meşkedilen de, muhtemelen, bir ilâhidir. Notasız-yazısız çalışan, üreten, icra eden ve kendini yenileyen bir müzik evreninde meşk'in köken, evrim ve gelişimini belgeleyebilmek bizce önemli. Onyedinci yüzyıldan önceki dönemlere ait meşk uygulamalarına ilişkin olarak bulunabilecek yeni belgeler, son derece yararlı olacaktır. Çünkü elimizdeki belge ve tanıklıkların büyük çoğunluğu, ondokuzuncu yüzyıla aittir.

Ses ve Saz Meşki

Klâsik Türk Musıkisi, öncelikle, bir ses musıkisidir. Yani esas malzemesi, insan sesidir. Bu gerçek ne kadar vurgulansa yeridir. Repertuarındaki eserlerin yaklaşık yüzde doksanı, sözlü eserlerdir. Saz eserleri küçük bir azınlıktır sadece. Kaldı ki, bu saz eserlerinin konum, statü ve işlevlerinin tanımı bile, sözlü eserlere atfen yapılır. Örneğin, Peşrev, bir sözlü eserler dizisinin (faslının) önünden gider, onun makamını ve gelişini ilân eder; saz semaisi faslı bitirir, çeşitli saz taksimleri de, faslın içinde bulundukları bölümüne göre adlandırılırlar: baş taksimi, geçiş taksimi, son taksim vs. gibi. Ondokuzuncu yüzyılda çok geliştirilmiş bir tür olan şarkı ara nağmeleri için de durum aynıdır. Ayrıca, ve bilebildiğimiz kadarıyla, musıki müntesipleri arasında sözlü eser meşkine talib olanların sayısı da, herhalde saz öğrencilerininkinden fazlaydı. Saz eseri meşkiyle sözlü eser meşki arasında da küçümsenmeyecek farklılıkların bulunacağı muhakkaktır. Sözünü etmek istediğimiz, sadece kaçınılmaz teknik farklılıklar değildir. Bu noktada tavır, yaklaşım ve eğitimden beklentiler açılarından da önemli farklılıklar vardır.

Herşeyden önce saz (ve saz eserleri) meşkinin sözlü eser meşkinden daha zor, daha meşakkatli olduğu kesin. Bir kere sâzende ciddî olarak eser meşkine başlamadan önce sazının yapısının getirdiği teknik güçlüklerin asgarisinin üstesinden gelmek ("sazını yenmek") zorundaydı. Eser meşki, asgari bir teknik düzeye geldikten sonra başlayabilirdi ancak. (14)

(14) Bize kadar intikal eden bazı ipuçlarından geçmişte saz öğreniminin tamamen gelişigüzel ve başıboş bir şekilde yapılmadığını anlıyoruz. Avrupai anlamda ayrıntılı ve yazılı enstrüman metodlarından söz edilemese bile, sazların bazı teknik zorluklarını yenmek için geliştirilmiş birtakım pratik ve pragmatik yöntemlerin epey eskilere dayandığı inkâr edilemez. Bu yöntemlerin sistematik bir saz metoduna dönüştürülmemiş olması bizce sadece Osmanlı geleneğinde müziğin yazıya dönüştürülmemesiyle ilgilidir. Örneğin 1795 yılında kaleme aldığı *Tedkik ve Tahkik* adlı eserinde Abdülbâki Nâsır Dede ney üflemenin bazı teknik ayrıntılarına ilişkin kimi bugün dahi geçerliliğini koruyan öğretici bilgiler verir. (Bkz. Abdülbâki Nâsır Dede *Tedkik ve Tahkik*, Süleymaniye Kütüphanesi, Nâfız Paşa Yazmaları 1242/1, Sayfa 5-6). Bilebildiğimiz kadarıyla ilk *matbu* saz metodu İstanbul'da 1910 yılında yayınlanır. Ali Salâhi Bey'in ud mededudur bu. Adı da çok anlamlıdır: "Hocasız ud Öğrenmek usûlü" Hocasız —yani bir kitabın yardımıyla. Çünkü hoca kitapla öğretmezdi, ancak meşkederdi. Bkz. Ali Salâhi *Hocasız Ud Öğrenmek usûlü*, Dersaadet, Motosyan Matbaası, 1326 (191 s).

Eser meşkine başladıktan sonra, öğrencinin geçtiği eserleri belleğine yerleştirmek için güftenin, güftenin melodiye göre taksimatının (ve tabii güfte mecmualarının) sağladığı kolaylıklardan ve yardımlardan yararlanması söz konusu değildi. Eser icra ederken, çoğu kez usûl vurması imkânsız değilse bile çok zor olduğundan, öğrenci sâzende, bu nedenle hânendeye oranla çok daha ağır bir hafıza sorunuyla karşı karşıyaydı. Onsekizinci yüzyılın İstanbulu'nda müzik icrasının çok iyi bir gözlemcisi olan Charles Fonton bu gerçeği açıkça dile getirir:

> "En mâhir müzisyenleri bile *Peşrev* adı verilen havalardan ancak yüz kadarını bilirler ve bunları bir üstadın yanında yıllarca emek vererek öğrenirler. Bu öğrenim bilinmeyen peşrev kalmayıncaya dek devam edebilir." (15)

Fonton'un verdiği yüz rakamını, gerçekçi bir üst sınır olarak kabul edemesek bile, bir sâzendenin dağarındaki eser sayısının yine de iyi bir hânendeninkinden her zaman daha az olacağı kesindir. Fonton'un yargısı geçerliliğini korur. Hânendeler arasında binlerce eseri hâfızasında saklayabilenlerin sayısının az olmadığını söylemek abartma olmayacaktır. Zaten onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda icadedilmiş nota yazılarıyla öncelikle saz eserlerinin tesbit edilmiş olması boşuna değildir. Güftenin sağladığı dayanak ve yardımdan yoksun olan sazendelere güfte mecmualarıyla eşdeğerde bir gereç sağlanması, onay görsün ya da görmesin, çok önemlidir. Nitekim ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde bildiğimiz Batı Notasının kullanımının yaygınlaşmaya başlamasına kadar, gerek Ali Ufkî gerek Kantemiroğlu gerekse Hamparsum ve onun icadettiği nota sistemini kullananlar tarafından zapta geçirilen eserlerin büyük çoğunluğu saz eserleridir.

Bilindiği gibi, 1850'li yıllardan önce matbu güfte mecmuaları yoktu. Elyazması güfte mecmualarıysa, nitelikleri gereği, yaygın bir kullanım için

(15) Charles Fonton a.g.e. sayfa 66., Döneminin en yetkin müzisyenlerinden olduğu kuşku götürmeyen Kantemiroğlu *Kitab-ı İlm ül Musıki Ala Vech-i Hurufat*'ını yazarken notaya almaya düşündüğü saz eserlerinin bir listesini yapar. Bu liste iki kısımdır: Kantemiroğlu'nun deyimiyle "pişrevât-ı mevcud" ve "pişrevât-ı nâmevcud". İlk kısımda Kantemiroğlu'nun meşkedip öğrendiği, bildiği, hafızasında "mevcut" olan peşrevler vardır. Bunların sayısı 230'dur. İkinci kısımdaysa Kantemiroğlu'nun varlıklarından haberdar olduğu, adlarını duyduğu fakat bilmediği saz eserleri yazılmıştır. Bunların da sayıları 186'dır. Yani Kantemir, döneminin saz eserleri repertuarının yarısına yakın bir bölümünü bilmediğini açıkça söylemiş oluyor. "Pişrevât-ı nâmevcud" listesine ilâve ettiği sayfa numaralarından anladığımız kadarıyla, kitabının yazılışı sırasında Kantemiroğlu daha önce bilmediğini söylediği bu 186 eserden 67'sini elde etmiş, listeye eklemiş ve notaya almıştır. Ayrıca, bu ilk iki listenin hiçbirinde olmayan 50 kadar başka saz eserini de notaya almıştır. Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu) *Kitab-ı İlm ül Musıki Ala Vech-i Hurufat (Kantemiroğlu Edvarı)*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, (Y.2768), sayfa 105-124.

yazılmıyorlardı. Her yazma güfte mecmuası onu yazanın, ya da öğrencisinin istifadesi için yazılırdı. Her kullanan da ona, bir önceki sahibinin bilmediği ve kendi geçtiği eserleri ekleyebilirdi. Yani yazma güfte mecmuaları hep kişisel hafızaya destek görevi görür ve/veya yine kişisel olarak geçilmiş, meşkedilmiş sözlü eserlerin geçici bir *listesi* olarak görülürdü. Bir başka deyişle, bu mecmualardan hiçbir zaman mevcut repertuarın tüketici bir tesbiti işlevi beklenmiyordu, beklenemezdi de. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaysa durum değişmiş ve güfte mecmualarına repertuar saptanması işleviyle birlikte, eğer mecmua sahibi besteciyse, yeni bestelenmiş eserlerin yayını ve yayılması işlevlerinin hiç değilse bir bölümü yüklenmiş olabilir. Meşke dayanan bir musiki eğitimi sistemi içerisinde güfte mecmualarının işlevleri ve tarihi gelişimleri apayrı bir konudur.

Ayrıca, sazendeler sadece saz eserleri icra etmekle yetinmezler hânendeye eşlik etmeleri de gerekir. Yani sözlü eserler repertuarını da hiç değilse eşlik edebilecek kadar bilmeleri, bu eserleri öğrenmeleri gerekir. Ancak sazendenin doğrudan doğruya söz eserlerini meşketme olgusuna pek rastlanmaz. O bu eserleri çoğu kez sadece dinleyerek, hanendeyi izlemeye çalışarak (eski deyimiyle, "peyrevlik ederek") öğrenmek zorundadır. Kaldı ki Klâsik Türk Müziği sazlarının hiçbiri (vurmalı sazlar ve belki ud hariç), yapı ve çalış tekniği itibariyle hem çalıp hem söylemeye elverişli değildir. Gerçi hem sâzende hem hânende olan musıkişinaslar az değildi. Ancak, sıra meşke geldiğinde, uzmanlık alanlarından ödün verildiği pek görülmez. Öncelikle sâzende olanların sadece saz meşki vermeleri en sık rastlanan durumdur. Öte yandan, çalgı öğrenimi her aşamada en az repertuar ve hâfıza sorunu olduğu kadar, giderek artan çoğalan teknik zorlukları aşabilme sorunu da olduğundan, hiç kimseden sürekli ve düzenli meşk almaksızın kendini yetiştirme fırsatı bulmuş sâzendelere de rastlanır. Burada akla ilk gelen örnek Tanburi Cemil Bey'dir. Ancak böyle bir şey hânendeler için pek mümkün değildi tabii. Saz meşkiyle ilgili sözünü ettiğimiz bu son özellik günümüze dek gelmiş olabilir. Geçmişte sözkonusu bile edilemeyen ölü bir icracıdan meşk alma, bugünkü tekniklerle pekâlâ mümkün hale gelmiştir. Örneğin sadece Tanburi Cemil Bey'in taş plâklarını dinleyerek tanbur ya da kemençede gerek çalış tekniklerini gerekse icra üsluplarını geliştirmiş seçkin saz sanatçılarımız vardır.

Ayrıca, sözlü eserler repertuarı içinde bile belli uzmanlaşma alanları oluştuğunu biliyoruz. Bunun en belirgin örneği, dinsel veya din dışı eser meşkinde görülür. İster cami ister tekke musıkisine ait olsun, dinsel eserleri geçmek isteyenler, zorunlu olarak bu sosyal/dinsel çevre içinde sivrilmiş üstadlara başvururlardı. Dinsel musıkinin en uzun, en zor ve en karmışık eserleri olan âyinler, elbette ki öncelikle Mevlevî dergâhlarında yetişmiş âyinhanlar tarafından meşkedilirdi. Zâkirbaşılar da tarikatlarının zikirlerinde

kullanılan ilâhilerin meşkini verirlerdi. Bu uzmanlaşmanın, bazan dinsel örgütlenme düzeyinden özel icra üslûpları düzeyine bile inebildiği görünüyor. Muallim Kâzım Bey (1872-1938) naklediyor:

> "1308'de (1890/91) Suzidil makamında bestelemeye çalıştığımız Na't-ı Mevlânâyı Zekâi Dede'ye arz ettiğimde beni... Behlül Efendi'nin yanına götürüp, "Na't ve Durağın tavrını bu zattan öğren" diyerek elini öptürdü". (16)

Na't ve durak gibi gerçekten özel bir biçimde okunmaları gereken (17) dinsel formlardan anlaşıldığı kadarıyla, eserlerin kendileriyle birlikte bu çok özel icra üslûplarını meşketmede de belli bir uzmanlaşmanın, hiç değilse ondokuzuncu yüzyılda, ortaya çıkmış olduğu görülüyor. Ondokuzuncu yüzyılda, durak okumakla ün salmış bir "Durakçı" Nafiz Bey'in (1849-1898) yaşamış olduğunu ve bildiği tüm durakları öğrencilerine meşkettiğini biliyoruz. Bu öğrencilerinden Fehmi Bey, 35 kadar durağı Dr. Suphi Ezgi'ye geçmiş, o da bunları notaya alarak 1946'da yayınlamıştır. (18)

Meşkin Pratiği (Uygulanması)

Eldeki kısıtlı tarihsel belge ve bilgilerin ışığında, Meşk'in gündelik bir pratik olarak uygulanma koşullarına bakmakta da yarar var. Musıki meşkinin mekânları, süreleri, içerdiği ilişki ve değer yargıları, katılanların niteliği ve sayısı gibi konulardaki bazı ipuçlarını değerlendirmek gerekiyor. Önce, meşk nerelerde alınıp verilirdi? Belli, kurumlaşmış mekânlardan ne ölçüde söz edebiliriz?

Yukarıda sözünü ettiğimiz Saray Meşkhanesinin, sistematik olarak henüz yeni çalışmaya başlamış olduğu onyedinci yüzyılın ilk yarısında bile, musıki talimlerinin Saray dışında özel evlerde de verilmekte olduğunu açıkça gösteren belgeler vardır. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın ortaya çıkardığı belgelerden Sa-

(16) İbnülemin Mahmut Kemal İNAL *Hoş Sada*, İstanbul, Maarif Basımevi, 1958, sayfa 105. Ondokuzuncu yüzyıl bestecilerine dair en önemli bilgi kaynaklarından olan bu kitapta meşk alıp vermekte uzmanlaşmanın çok çeşitli izlerine rastlanır. Örneğin sayfa 27, 49, 105, 113, 265, 266 vs.

(17) Na't ve durakları geleneksek özel üslup ve tavırlarıyla okuyabilen kimse günümüzde neredeyse kalmamış gibidir.

(18) *Türk Musıkisi Klâsiklerinden Temcit-Na't-Salât-Durak*, İstanbul, İst. Konservatuarı Neşriyatı, 1946. Dinî eser icrasındaki meşk silsileleri içinde pekişen uzmanlaşmanın bir Yirminci yüzyıl Hafızının ağzından ifadesi de şöyle: "Bizim ülkemizde müzik âleminde okumak kelimesine mütealllık düşen şeyler şunlardır: 1) Kur'an, 2) Ezan, 3) Mevlit, 4) İlâhi, Durak ve Ayin, 5) Kaside ve Gazel, 6) Şarkı, 7) Beste. Filân zat çok güzel okur diye mutlak olarak bir hüküm verdiğimiz zaman o zatın yukarıya yazdığımız şeylerin hepsini güzel okur gibi umumi bir hüküm vermişe benzeriz. Bu doğru değildir. Bunların hepsini aynı güzellikte okuyanı ne gördük, ne işittik." (Ali Rıza Sağman *Hafız Sami*, İstanbul, Ahmet Sait Matbaası, 1947, sayfa 51).

ray'a mensup bazı cariyelerin musıki meşketmek ya da bir saz çalmayı öğrenmek için bazı üstad musıkişinasların *evlerine* gitmelerinin âdet haline geldiği anlaşılıyor. Hizmetleri karşılığında da bu musıkişinaslara Hazine'den ödeme yapılıyordu. (19) Üstelik meşk alan bu cariyeler Saray'dan sözkonusu eve sadece meşk'e sınırlı bir süre gitmiyor, meşk bittiğindeyse hemen Saray'a dönmüyorlardı. Cariyeler uzun süre bu evlerde kalabiliyorlardı. Bunu meşk alan cariyenin musikişinasın evinde kaldığı hergün için bir *nafaka bahası* verilmesinden anlıyoruz. Görevi karşılığında hocaya yapılan ödeme ayrıydı. 1680 (1091) tarihli ve Çöğürcü Osman Ağa adına yazılı verile emri, 29 gün boyunca evinde 3 cariyeye çöğür sazını meşketmesi karşılığında cariye/gün başına, 10 akçe hesabıyla 870 akçe verilmesini kayda düşüyor. Verile emrinin metni şöyle: "Becihet-i nafaka ve vazife-i cevari (cariyeler) der talim-i çöğür der hane-i Osman Ağa çöğürcü bera-yı şehr-i Cemâziyülâhir 1091 behâ-yı nân ve gûşt (ekmek ve et'in karşılığı olarak)...29 gün, nefer 3, akçe 870".(20)

Uzunçarşılı bunun benzeri birçok belgeyi ortaya çıkarmıştır. Klâsik geleneğin yeni oluştuğu ilk dönemlerde bile musıki öğrenimi mekân olarak sadece Saray'a inhisar etmiyordu. Her ne kadar cariyelere verilen bu meşklerin Saray'ın bir tür genel 'mecene'liğinin sonucu olduğu ileri sürülse bile, bu, meşkin verildiği evlerin gerçekte birer meşkhane gibi çalıştıkları gerçeğini değiştirmez. Sözkonusu üstadlar zaten *evlerinde* özel olarak musıki meşkleri vermekte olmasalar, yani bir tür yerleşik bir âdet olmasa, Saray'dan bu evlere "yatılı olarak" eğitim görmeye cariye yollanmasını anlamak güç olur. Sözkonusu üstadların da, nafakaları hazine-i hassa'dan ödenen cariyeler dışındaki öğrencilerine de evlerinde musıki meşkettikleri kuvvetli bir ihtimaldir. Musıki meşklerinin, ta başından beri sadece Saray'da bu işe mahsus mekânlarda yapıldığına ve, sadece Enderun'da ya da sadece Enderun sayesinde musıkişinas yetişebildiğine ilişkin basmakalıp yargıyı gözden geçirmek gerekiyor.

Kaldı ki Saray'ın musıki talebinin, her ne kadar 'kurumlaşmış' bir görünümü varsa bile, son kertede, Padişahın musıki beğenisine bağlıydı. Osmanı tahtına da, zaman zaman, musıkiden hiç hoşlanmayan ya da musıkiyi dinsel nedenlerle hoşgörmeyen padişahlar oturabilmiştir. Bunlardan biri, 1754-1757 yılları arasında tahtta bulunan III.Osman'dır. Bu dönemde Saray'da bulunan yetişmiş müsizyenlerin tümü Saray'dan çıkarılmış ve dağıtılmış, Enderun meşkhanesi tatil edilmiştir. III.Osman'ın halefi olan Sultan III.Mustafa (1757-1774) dev-

(19) İ.H.Uzunçarşılı a.e.g., sayfa 90-93. Örneğin 1093 (1682) tarihli bir belgede Recep Çelebi'ye yapılan ödemenin açıklamasında "Becihet-i cevari-i hassa ve vazife-i Recep Çelebi serhânende berâ-yı talim-i cevari *hane-i mezbur* " ibaresini görürüz (Başbakanlık Arşivi, İbnülemin tasnifi, Saray 883). -altını biz çizdik.
(20) BA, İbnülemin Tasnifi, Saray 710. Çöğürcü Osman Ağa'ya üstlendiği vazife karşılığında günde 106 akçe hesabıyla 29 gün için ayrıca 3074 akçe ödenmiştir.

rinde de Saray'da kayda değer bir musıki faaliyeti olduğu söylenemez. (21) Gene de Saray'ın neredeyse bir çeyrek yüzyıl süren bu olumsuz tutumu, musıki geleneğinin kopmasına yol açmamıştır. Bu, müziğin öğrenim, intikal ve icrasının sosyal ve kültürel temellerinin büyük ölçüde Saray'ın dışında aranması gerektiği anlamına gelir. Meşk silsileleri de, kendilerini Saray ortamının dışında ve Saray'ın mâlî desteği olmadan yeniden üretebilecek duruma gelmiş olmalıydılar. Yoksa 1774'ten itibaren I.Abdülhamit döneminde Saray'da, özellikle Şehzâde Selim (sonra III.Selim) sayesinde görülen musıki konusundaki canlanmayı başka türlü açıklamak mümkün olamaz.(22) Geniş bir tarihsel perspektiften baktığımızda da Saray'ın ve Saray meşkhanesinin, bir bütün olarak, meşk pratiğine egemen olduğunu söylemek gerçekçi bir değerlendirme sayılmaz.

Saray'ın dışında bir de tekkeler var tabii. Öncelikle dini müzik icra edilen, fakat her türlü musıkinin de meşkedilebildiği tekkeler, ve özellikle Mevlevî dergâhları... Bu sonuncuların birer "Konservatuar" görevi yapmış oldukları sık sık yinelenir. Mevlevî dergâhlarının her dönemde musıkinin öğrenim ve yayılışında önemli roller üstlendiği inkâr edilemez. Bu yargı sadece Mevlevihanelerden İsmail Dede Efendi gibi bir bestecinin yetiştiği onsekizinci yüzyılın sonuyla ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısı için geçerli değildir. Onyedinci yüzyılın başlarından itibaren durumun böyle olduğunu az çok bilebiliyoruz. 1720'li yılların sonlarına doğru kaleme aldığ *Atrâb-ül Asâr fi Tezkire-i Urefâ-yı Edvar* adlı ve çoğunlukla onyedinci yüzyıl musıkişinaslarının biyografilerini içeren tezkirede, Şeyhülislâm Es'at Efendi (1685-1753), birçok müzisyenin Mevlevihanelerde yetiştiğini söylerken çok anlamlı ifadeler kullanır. Meselâ Derviş Ömer hakkında:

> "İlm-i edvârı, şiir ve musıkinin yegâne mercii olan urefâ-yı mevleviye'den telemmuz ederek vâsıl-ı rütbe-i üstadiyet olmuştur". (23)

diyor. Sultan IV.Mehmet (1648-1687) devri musıkişinaslarından Devriş Kasım hakkında da:

> "Fen-i musıkiyi, çeşmesâr-ı rahîk-i irfan olan hanikâh-ı mevleviyeden

(21) Uzunçarşılı a.g.e. sayfa 98.

(22) Klâsik Türk Müziğinin ancak Tanzimat sonrasında —ve Saray'ın müzik tercihlerinin Batı'ya yönelmesi sayesinde— Saray dışına çıkabildiği, ve kentlerde geliştiği, yeni yayılma alanlarının "Saray'ın bıraktığı boşluğu doldurdukları" savı, gerçeklerle pek bağdaşmaz. Musıki dünyası ondokuzuncu yüzyılın çok öncelerinden beri kendini Saray dışında yeniden üretmekteydi. Saray dışında musıki meşketmiş ve müziksever Padişahın iradesiyle Saray'a alınmış yetişmiş müzisyenler çoktu.

(23) *Atrâbül Asâr fi Tezkire-i Urefâ-yı Edvâr*, yayına hazırlayan Mehmet Veled, *Mekteb Mecmuası*, sayı 5, 1 Ramazan 1311, sayfa 234.

> ahz eylemiştir"[24] (Musıki san'atını bilginin tatlı şarabının çeşme başları olan mevlevî dergâhlarından almıştır).

Aynı şekilde şair ve müzisyen Yahya Nazîm Çelebi hakkında Şeyhülislâm Es'at Efendi şöyle yazıyor:

> "Şiir ve musıkiyi menba-yı maarif olan zevâyâ-yı mevleviyeden ahz eylemiştir".[25]

Şeyhülislâm Es'at Efendi'nin sözünü ettiği müzisyenler onyedinci yüzyılın ilk yarısında, ve hattâ onaltıncı yüzyılın sonlarında yetişmişlerdi. Demek ki Mevlevî dergâhlarında musıki meşki faaliyetleri bu dergâhların "şiir ve musıkinin yegâne mercii", "bilginin tatlı şarabının aktığı çeşme başları", "bilginin kaynağı" olarak nitelenebilmelerine neden olacak kadar yaygın, köklü ve önemliydi. Musıkiye bir ibadet aracı olarak daha az önem vermelerine (ve dolayısıyla da yaptıkları musıki eğitim ve meşkleri hakkında daha az bilgiye sahip olmamıza) rağmen, öteki bazı tarikatlarda da durumun çok farklı olmadığını varsayabiliriz. Halvetî, Celvetî, Cerrahî gibi öteki sünnî tarikatlarda da benzer bir durumun hüküm sürdüğüne dair ipuçları vardır. [26]

Saray, evler ve tekkelerin dışında musıki meşketmenin mümkün olduğu mekânlar arasında camileri de zikretmiştik. Meşkedilecek eserlerin türüne, meşki alan ya da verenlerin nitelik ve sosyal statülerine göre uygulamanın mekânları, demek ki, tâ başlardan beri çok farklı olabiliyordu. Amaç musıki meşki olunca, hocayla talebenin biraraya gelip, bir kahvehane köşesinde bile meşk alıp vermeleri niye mümkün olmasın? Örneğin Zekâi Dede'nin (1824-1897), 1840'lı yılların sonlarına doğru Eyüplü Mehmet Bey'den (1804-1850) uzun süre Eyüp'te bir kahvehanede eser meşkettiğini Zekâi Dede'nin öğrencisi Rauf Yekta Bey, hocasından naklen aktarıyor:

> "Bostan iskelesindeki kahvehanelerin birisinde üstad ile şakir, hemen her gün bâd-ez-zuhr (öğleden sonra) birleşirlermiş. O vakit tabii herkes işine gücüne gitmiş, kahvehane ağyardan hâlî kalmış olduğundan akşamlara kadar meşk ile emrar-ı vakit edilir imiş...senelerce devam eden bu meşkler sayesinde Mehmet Bey'in meknuzat-ı musıkiyesi kâmilen Zekâi Dede'ye intikal etmiş..." [27]

Gerek üstadın kendi evi gerekse meşk alanın ya da musıki meraklılarının ev

(24) *Mekteb Mecmuası*, sayı 6, 15 Ramazan 1311, sayfa 279.

(25) *Mekteb Mecmuası*, sayı 10, 11 Zilkaade 1311, sayfa 456.

(26). Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi, Dinî Eserler*, 2. Cilt, İstanbul, 1942-43.

(27) Rauf Yekta Bey, *Esatiz-ül Elhân* (Cüz 1—Hoca Zekâi Dede Efendi), İstanbul, Mahmut Bey Matbaası, 1318 (1900/1901), sayfa 23-24.

ya da konaklarındaki müzik faaliyetleri hakkında —özellikle ondokuzuncu yüzyılda— epey bilgiye sahibiz. Bir *musıki mektebi* niteliği taşıması istenen özel meşkhanelerin açılması ise çok daha sonraya, İkinci Meşrutiyet dönemine rastlar.

Bir musıki eğitim ve intikal yöntem ve sistemi olarak meşk'e ilişkin başka bazı biçimsel öğe ve özelliklerden de söz etmek gerekiyor.

Meşk bir yüzyüze eğitim biçimidir. Başından sonuna dek talebenin hocanın karşısında oturup onun yaptıklarını, söyleyip okuduklarını, hareketlerini anlaması, yorumlaması ve yüzüne karşı tekrar etmesi gerekir. Meşk'in anonim, yani insanî ilişkiyi dışlayan bir sistem olması düşünülemez elbette. Ama bu, meşkin her zaman teke tek bir öğretim ilişkisi olduğu anlamına gelmez. Bir öğrenci hocayla başbaşa kalıp tek başına meşk alabildiği gibi, toplu olarak da musıki meşketmek mümkündü. *Meşk-i umumî* ve *meşk-i hususi* ayırımı hep var olagelmiştir. Çeşitli kalabalıkta umumi meşklerde biraz pişen, bilgisiyle "mahfuzatını" genişletmiş olan öğrenci, belli bir aşamadan sonra gerek daha zor eserleri meşketmek gerekse uzmanlık kazanabilmek için, artık tek başına bir üstada devam etmek durumunda kalabilirdi. 1844 yılında cereyan eden bir olay buna örnektir. Dede Efendi'nin talebesi olan Eyüplü Mehmet Bey bir gün hocasının evine kendi talebesi genç Zekâi'yi de götürür. Onu beğenen Dede Efendi şöyle der:

> "Oğlum, artık bundan böyle hocanla her vakit buraya meşke devam edebilirsin. Ancak haftada bir gün de ayrıca gelmeye vaktin müsait ise herhalde istifade edeceğini ümit ederim." (28)

Yetişmesine itina gösterilen yetenekli bir talebenin —öğrenim yöntemi ne olursa olsun— hocasından tek başına yararlandırılmasından daha doğal ne olabilir? Ancak yine de genç Zekâi Dede'nin şanslı olduğunu söylemeliyiz. Bu sözünü ettiğimiz özenin her üstad tarafından her yetenekli talebeye sistematik olarak gösterilmiş olduğunu söylemek mümkün değil. Aynı İsmail Dede Efendi, Zekâi Dede'den önce ondan daha yetişkin bir başka öğrencisine, Eyüplü Mehmet Bey'e tek başına meşk vermiyordu. Mehmet Bey, Dede'nin meşklerine 'meşk refikleri' Ali Şefkatî Efendi ve Dellâlzade İsmail Efendi ile birlikte üç kişilik bir grup içinde devam etmek durumdaydı. (29) Yani bu konuda standartlaşmış, genelgeçer kural ve uygulamaların bulunduğunu söyleyemiyoruz.

Bazı başka olası kuralların da meşkte katı bir biçimde uygulandıklarını

(28) Aynı eser, sayfa 13.

(29) Aynı eser, sayfa 13.

söylemek mümkün değildir. Örneğin musıki meşkine talebenin kaç yaşında başlatıldığına veya başlatılması gerektiğine dair bir *norm*'un varlığından söz edilemiyor. İlk mektebe başlayınca güzel sesli olduğunun farkına varılan çocukların derhal musıki meşkine başlatıldıkları vâkî olduğu gibi, bunun çok daha geç yaşlarda gerçekleştiğinin örnekleri de çoktur. Meşk'in sür'ati, süresi ve yoğunluğuyla ilgili kural aramak da doğru olmaz. Meşk elbette ki talebenin yetenek, kapasite ve düzeyine göre hız ve yoğunluk değiştirebilirdi. Hocanın sabır ve özeninin de burada rolü olduğu açık. Hangi eserin ne zaman hangi aşamada kime meşkedilebileceği sorununun da hiçbir zaman yalnızca bir eğitim sorunu olarak görülmediğini vurgulamıştık. Yukarıda sözünü ettiğimiz uzmanlaşma gerçeğinden öte, meşk vermedeki seçicilik, meşkin içinde yer aldığı dinsel/sosyal çevrenin öngördüğü ikili ilişki türüne de bağımlıydı. Meşkin özel ahlakıyla değer yargılarından ileride söz edeceğiz. Meşkte bazı biçimsel kural ve sınırlamaların değil sürekliliğini, varlığını bile savunmak güçtür. Bu esnekliği ya da eğitim sistemindeki bu göreli kuralsızlığı bir avantaj olarak mı, bir zaaf olarak mı nitelemeli? Soru budur. Öte yandan, hoca tarafından meşklerine kabul edilmek için talebede aranan vasıflar nelerdi? Doğal olarak, güzel bir ses, iyi bir müzik kulağı, asgari bir ritm anlayışı, yani belirgin bir müzik yeteneği... Ancak meşk yoluyla musıki öğrenmekte başarılı olmak için güçlü bir kulak hafızasına da sahip olunması gerektiği açıktır. 1898 yılında, 18 yaşındayken meşk talebetmek için ilk defa olarak İsmail Hakkı Bey'in karşısına çıkan Ali Rıza Şengel (1880-1953) anlatıyor:

> "Hocam... bana Türk Aksağı usûlünü öğretmekle beraber Nihavent makamında yeni yaptığı bir şarkıyı da meşketti. Onbeş dakika geçmeden şarkıyı öğrendim, üstad memnun olarak beni halka-i tedrisine aldı." (30)

Bu *hâfıza testi*'nin önemini kavramak için İsmail Hakkı Bey'in (1866-1927) Mızıka-yı Hümayun'da yetişmiş, çok iyi nota ve solfej bilen, sürekli olarak nota yazan ve yayan, Klâsik Türk Müziğini bu yolla da öğretmeyi amaçlayan solfej kitapları yazmış bir müzisyen olduğunu unutmamak gerek. Ama iş fiilen meşk vermeye gelince nota, solfej, yazı vs. bir kenara atılıyor ve öğrenciyi "halka-i tedris"ine almak için sadece bu kritik sınavı uyguluyor 'Muallim' diye anılan İsmail Hakkı Bey. Tipik bir geçiş dönemi bestecisi ve hocası olan İsmail Hakkı Bey, meşk'in esas unsuruna, yani hâfızaya öncelik tanıyor. Bu olaydan yarım yüzyıl kadar önce nota, solfej gibi şeylerden habersiz geleneksel bir üstadın, Hacı Arif Bey'in kendisinden şarkılarını meşke gelenlere tavrı pek farklı değildi:

(30) *Iloş Sadâ*, sayfa 179.

"Hacı Arif bey.. bir şarkısını şâkirdanına nihayet onbeş defa talim eder, öğrenemezse defederdi."(31)

Meşk alışverişinin bir de mâlî yönünden kısaca söz etmek gerek. Verdiği meşkler karşılığında hoca ne alırdı? Kendisine hangi koşullarda ne tür bir ödeme yapılabilirdi? Saray'da ya da Saray tarafından meşk vermekle görevlendirilmiş üstadlara, Hazine-i hassa'dan ödemeler yapıldığını biliyoruz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı harc-ı hassa defterlerinde yaptığı araştırmalarda, bu ödemelere ilişkin çok sayıda belgeyi gün yüzüne çıkarmıştır. (32) Özellikle III.Selim ve II.Mahmut dönemlerinde çok sayıda müzisyenin, artık sadece ihsan ya da atiye ile ödüllendirilmekten öte, doğrudan doğruya maaşa (aylığa) bağlanma yoluna gidildiğini görüyoruz. (33) Ancak bu durum, musıkişinaslar arasında Saray'a intisab etme, Enderun'a alınma, musıkisever bir padişahın koruyucu kanatları altına girebilme şansına sahip olmuş olanları ilgilendirir. Bunlar da Osmanlı musıki dünyasında her zaman bir azınlıktı. Ya ötekiler?

Burada müzik tarihçisi —resmî belgelerin, elde kalan vesikaların hep bu mutlu azınlığa ilişkin olmasından dolayı— bir perspektif hatasına kolayca kapılabiliyor. Bizce Osmanlı musıki dünyasında *gerçekten profesyonel* müzisyenler (hayatlarını sadece müzik yaparak kazananlar), hep azınlıkta olmuşlardır. Osmanlı'da musıki ve musıkişinasların sosyal statülerinin incelenmesi bizi konumuzun dışına sürükleyebilir. Kısaca şunu söyleyebiliriz: Musıkişinasların çok büyük çoğunluğu, anlayabildiğimiz kadarıyla, bir *meslek erbabı* değil, bir *uzman* niteliği taşıyorlardı. Yani aslında çoğunlukla, amatördüler; asıl meslekleri ya da uğraş alanları hep başkaydı. Dolayısıyla, müziğin eğitim ve aktarım halkaları da, profesyonellik anlayışının dışında gelişmiştir.

Sadece müzikle uğraşan, geçimlerini salt müzikle sağlayan icracı ve bestecilerin, müzikçiler arasında azınlıkta olduklarını onyedinci yüzyıldan itibaren görmek mümkündür. Bir somut örnek verelim: Şeyhülislâm Es'at Efendi *Atrab-ül Asâr*'da yüze yakın bestecinin hâl tercümesini verir. Bunlar arasında da 66 tanesinin ya esas mesleklerini ya da hiç olmazsa faaliyet alanlarını belirtir. Onyedinci yüzyılla onsekizinci yüzyıl başının bu 66 müzisyeni arasında sadece onbeşi (oran olarak yüzde 23) Saray'a mensuptur veya hayatlarının bir bölünümde Saray'da müzikle az ya da çok ilgili bir görev yapmışlardır. Es'at Efendi'nin dökümünü yaptığı müzisyenler arasında en kalabalık grubu, dinsel 'mesleklere' mensubolanlar oluşturur: tarikat ehli şeyh ve dervişler (13 kişi);

(31) Aynı eser, sayfa 70 (Hacı Arif Bey'in öğrencisi Kanunî Mehmet Bey'den naklen).

(32) İ.H. Uzunçarşılı a.g.e.

(33) İ.H. Uzunçarşılı a.g.e., sayfa 103-109.

imam, hatip ve müezzinler (5 kişi); kadı ve müderrisler gibi ulemâ sınıfına mesubolanlar (7 kişi). Bunların birer profesyonel musıkişinas olmaları zaten sözkonusu olamazdı. Meslekleri sayılanlar arasında dikkati çekecek kadar büyük (10 kişi) bir esnaf grubu vardır (kazaz, pazarcı, debbağ vs.). (34)

Klâsik Türk Musıkisinin gerek öğretim gerekse icrasında tam bir profesyonelliğin ortaya çıkması çok daha sonraki dönemlere rastlar. Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde musıki icra edilen umuma açık mahallerin (kıraathaneler, sonraları gazinolar...) çoğalmasıyla nasıl piyasa olgusu ve piyasada profesyonel icracılar ve müzikte piyasa üslûbu ortaya çıktıysa, birtakım müzisyenler de 'benim musıki birikimim demek ki para ediyormuş, ben de para karşılığında öğreteyim' diye düşünmeye başlamışlardır. Kanımızca, musıki meşklerinin para karşılığında verilmeye başlanması çok geç dönemlere rastlayan ve birtakım dış koşulların hızla değişmesi sonucu ortaya çıkan ikincil bir olgudur. Para karşılığında musıki öğrenilen, nota, solfej, saz, repertuar gibi derslerin verildiği birtakım musıki mekteplerinin kurulması da yüzyılımızın başlarına rastlar. (35)

Eldeki ipuçlarıyla bilgi kırıntıları genellikle meşkin herhangi bir maddî çıkar karşılığında verilmediğini gösteriyor. Meşkin herhangi bir şey karşılığında verilebilmiş olduğuna dair kronolojik olarak eldeki ilk bilgiyse 1860'lı yıllarda Haşim Bey'in (1814-1868) bazı uygulamalarına ilişkindir:

> "... Üsküdar'da Tunusbağı'nda oturduğu sıralarda evine ekmek getiren ekmekçi Bağdasar Ağa'ya biriken borcunu ödeyemeyerek ona mukabil musıki meşk etti... Bağdasar Ağa besteye muktedir olunca bazı eserlerini Haşim Bey'e tashih ettirirdi... Haşim Bey bahçe meraklısıydı. Karantinacı İsmail Bey çocukluğunda meşke gittikçe Haşim bey bahçesindeki çiçeklerin otlarını yoldurur, sebzeleri sulattırır, ondan sonra bir şarkı geçermiş." (36)

Uzun süre Saray'da musıki hocalığı yapmış olan Haşim Bey için bu iki olay

(34) Şeyhülislâm Es'at Efendi *Atrab-ül Asar*, Ayrıca Es'at Efendi nedense tezkiresine gayrımüslim musıkişinasları dahil etmemiştir. Bunlarınsa Saray'la ilişkilerinin Müslümanlardan daha az yoğun olduğunu varsaymak yanlış olmaz. Dolayısıyla, bunları istatistiğimize dahil edebilmiş olsaydık herhalde Saray'a mensup musıkişinasların toplam içindeki oranı daha da düşük olurdu.

(35) Kaldı ki bunların birçoğu Cemiyet şeklinde örgütlenmiş olup, toplanan ücret ve aidatlar muhtemelen büyük ölçüde ortak masrafların karşılanmasına harcanırdı. Musıki öğretiminin bu demeklerde bir ticaret metaına dönüştüğünü söylemek zordur. Bu demeklere ilişkin bulunabilecek belgeler konuyu aydınlatmada yardımcı olacaktır.

(36) *Hoş Sadâ*, sayfa 185-186. Haşim Bey ayrıca Bağdasar Ağa'nın bestelediği eserlerin güftelerini kendi yayınladığı güfte mecmuasına dahil ederek borcunu ziyadesiyle ödemiştir. Bkz. Hâşim bey *Mecmua*, İstanbul, 1280 (1864).

sadece sempatik bir hizmet alışverişi olarak görülebilir. Doğrudan maddî çıkar sözkonusu değildir. Musıki meraklısı bir eski zaman kalemefendisinin, biyografilerini yazdığı musıkişinasların hangi koşullarda para karşılığında meşk vermek zorunda kaldıklarını değerlendiriş biçimi çok anlamlıdır. Kadıköylü Ali Bey (ölümü 1897) hakkında:

> "...son zamanlarında *zarurete uğramıştı.* Kadıköyünde isticar ettiği bir kahvehanede arzu edenlere beste, şarkı ve saire meşk ederdi. Verilen beş on kuruş ücretle *temin-i maişete çalışırdı.*" (37)

diye yazan İbnülemin, para karşılığı verilen meşkin ancak zor koşullarda, çaresiz kalınınca maişet temini için verilmesinin meşk ahlâkına göre meşru sayılabileceğini ima eder gibidir. İbnülemin, Tanburi Aleksan (1815-1864) hakkında da şöyle yazıyor:

> "Bu tanbur üstadı da evinin, mâmelekinin (varının yoğunun) yanmasıyla ocağı sönerek, ekmek parası tedarik edebilmek için gazinolarda çalgı çalıp..." (38)

Udî Basri Bey (1846-1900) hakkında varılan yargı da aynı yöndedir:

> "Maaş ve tayinat —inkilab-ı zaman ile— yok derecesine münkalib olduğundan *son zamanlarında zarurete uğradı.* Arzu edenlere ud meşketmek suretiyle *temin-i maişete* çalıştı." (39)

Zorlayıcı bir sebep olmadıkça musıki meşklerinin, Saray görevi sözkonusu olmadığı durumlarda, çok yakın tarihlere kadar, para karşılığı verilmesinin âdet olmadığını, böyle bir durumun da onay görmediğini *şimdilik* kabullenmek gerekiyor.

Meşkin "Ahlâkı"

Çok sayıda müzisyen kuşağını birbirine bağlayan eğitim ve intikal zincirinin esas malzemesi, harcı olan meşk usûlünün, zamanla kendi içinde bazı davranış normlarını, müzik ahlâkıyla ilgili bazı değer yargılarını oluşturmuş olmasına şaşmamalıdır. Gerçi bunlar, kelimenin tam anlamıyla bir meslek ahlâkından sözetmemize imkân verecek ölçüde değillerdi. Üstelik, daha da önemlisi, bir mantığa ve kurguya sahiboldukları da söylenemezdi. Ancak meşk alan ve verenin birbirleriyle olan insanî ve müziksel ilişkilerinin topluma yansıyışında ilgi çekici bazı noktalar yok değildir.

Herşeyden önce meşkin meşakkatli bir öğretim yöntemi olduğunu tekrar vur-

(37) Aynı eser, sayfa 58 (altını biz çizdik).

(38) Aynı eser, sayfa 63 (altını biz çizdik).

(39) Aynı eser, sayfa 102 (altını biz çizdik).

gulamak gerek. Musıki meşki zordu, zahmetliydi, sabır ve sebat ister, uzun sürerdi. Uçucu hevesler, kolay başarı istekleri, yöntemsiz acelecilik, hep meşkin düşmanları olmuşlardır. Bunun böyle olduğu her zaman bilinmiş, verdiği gurur da açıkça dile getirilmiştir. Aşağı yukarı bir yüzyıl arayla yazılmış aşağıdaki iki metin, musıki öğrenmek için meşketmenin vazgeçilmezliğini aynı onur ve aynı buruklukla ifade ederler. Yıl aşağı yukarı 1840'tır:

> "...bu devirde eski usûle rağbet olmadığından heveskârların sesleri güzel olanları usûl-i dairesinde üstadlardan emek sarfedip meşk etmediklerinden hemen beş on şarkı öğrendikleri gibi cümle musıkiyi tahsil eyledim zannedip öylece kalıyor." (40)

Bir yüzyıl kadar sonra, 1930'lu yıllarda:

> "Vaktiyle musıki tahsiline talip ve ragıp olanların musıki üstadlarına müracaatla çekmedikleri çile kalmazdı. Bir şarkı geçmek için bilfarz İstanbul'un Edirne Kapı'sından Boğaziçi'nin Rumeli Kavağı'na mükerreren gidip gelmeleri ahvâl-i adiyeden idi... bereket versin gramafon ve radyo icadolundu da heveskârların hocadan meşketmelerine lüzum kalmadı. İstekliler her istediklerini az zamanda kolayca öğreniyorlar ve üstad zümresine katılıyorlar".(41)

Üstadlara uzun süre devam edip onlardan eser geçmiş olmanın haklı gururu, meşk usûl ev âdâbından yan çizmeye çalışanları küçümsemeyi de beraberinde getirmekteydi: Yukarıdaki alıntılar, belleğe dayanan, sabır ve kararlılık isteyen geleneksel musıki öğretim sisteminden geçenlerin birtakım kolaycı yeniliklere karşı olan tavrını yansıtır. Meşk usûlünün mantığını hiçe sayan, yüzyıllar içinde oluşmuş bir eğitim çizgisiyle buna bağlı hiyerarşiyi bozabilecek öğeler, birer "bid'at-ı hasene" olarak görülemezdi elbette. Ondokuzuncu yüzyılda (ve bazan da bugün bile) notaya karşı gösterilen kibirli ilgisizliği de, bu çerçevede değerlendirmek gerekir. Bir de, yukarıdaki alıntıların satır aralarında, bazı bilinmedik dış etkenlerin meşkin 'tereddisine' (soysuzlaşmasına) neden olabileceğinin korkusu sezilir. Bunun çok yaygın bir bilinçlenme olayı olduğunu şimdilik söyleyemiyoruz. Normal musıki eğitim usûlü, meşkti. Meşk, güfte mecmuaları dışında herhangi bir yardımcı araç ya da yöntem kullanılmasını dışlar. Bu yabancı maddelerin meşki soysuzlaştırma tehlikesine karşı, sistematik olmamakla birlikte, birkaç tepki ve infial olayı tesbit ettik. (42) Özellikle ondokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren, meşk alanla veren

(40) Süleyman Faik Efendi, *Mecmua*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar-9577, sayfa 21.

(41) İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, sayfa 7-8.

(42) Cem Behar, *Klâsik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987.

arasındaki karşılıklı güven ve isteklerin uyumluluğunu bozan öğeler ortaya çıkmıştır. Oysa, nota da bilinse, gramofon, radyo vs. de kullanılsa, bir musıkişinas ya da musıki bilgisini ilerletmek isteyen bir öğrenci için meşkin kısa yolu, kestirmesi, kaçamağı yoktu, olmamalıydı da... İşte "muhafazakâr" bir şikâyetname daha:

> "Zamanımızda ne üstadın nazına ne ilmin müşkülatına tahammül edecek talib, ne de talibin hamyazesini (uygunsuz davranışlarını) çekecek üstad kadı. İlimde zapt ve rapt muhtel (bozulmuş) ve herkes Mutlak-ül inan olunca musıki bildiğini zanneden bazı sazendeler, hanendeler ve birtakım çoluk çocuklar şarkılar, besteler, semailer tanzimine cüret ettiler... Hoca Efendiler, kendilerine müracaatla musıkinin dekayık ve hakayıkı taallüm edilmeden eserler vücuda getirmeye kalkışmalarına söylenmekten başka yapacak bir şey bulamadılar".(43)

Meşketmiş olmanın gururu yalnızca pedagojik bir övünç vesilesi değildi. *Kimden* meşk alındığı, hangi eserlerin kimlerden meşkedilmiş olduğu da çok önemliydi. Kendi meşk silsilelerini en yüksek otoritelere, en makbul üstadlara, en yetkili ağızlara götürebilmek küçümsenmeyecek bir onurdu. Bu tavra bugün dahi sıkça rastlanır. (44) Son kudümzenbaşılardan Sadettin Heper (1899-1980), 1974'te 43 tane Mevlevî Ayinini notaya alıp yayınladığında, önsözünde meşk kaynaklarının sağlamlığını, güvenilirliğini belirtmeden edemez:

> "Bu notaları yazarken şu kaynaklardan faydalandım: 1) Bahâriye ve Yenikapı Mevlevihaneleri Kudümzenbaşısı Zekâi Dede Zâde Hâfız Ahmet Efendi, 2) Yenikapı Mevlevihanesi Neyzenbaşısı Rauf Yekta Bey, 3) Galata Mevlevihanesi Neyzenbaşısı Hacı Emin Efendi, 4) Ayin-i Şerif bestekârlarından Ahmet Avni bey, 5) Yukarıda yazılı üstadlardan yapmış olduğum meşkler." (45)

Burada, tıpkı Peygamber hadislerinde olduğu gibi, silsilenin nisbeten, kısalığı, kaynağa yakınlığı, aktarıcının güvenilirliği esastır. Herhangi bir temel yazılı referans noktasının yokluğunda, meşkedilen eserin 'doğruluğu', 'aslına uygunluğu', bestecisinin ağzından çıktığı biçimiyle meşkedilmiş ve aktarılmış olması önemlidir. Repertuarın ağızdan kulağa aktarıldığı, yazının kullanılmayıp dışlandığı bir müzik evreninde aktarıla aktarıla az ya da çok

(43) İbnülemin Mahmud Kemal İnal, a.g.e., sayfa 8.

(44) Bu satırların yazarı, Emin Ongan, Fikret Bertuğ ve Niyazi Sayın'dan musıki meşketmiş olmayı bir gurur vesilesi addeder.

(45) *Mevlevî Ayinleri*, Hazırlayan Sadettin Heper, Konya Turizm Derneği Yayını, 1974, sayfa III. Bu kitap yayınlandığında S.Heper'in önsözde isimlerini zikrettiği kişiler en az 30 yıldır hayatta değillerdi. Yazarın vurgulamak istediği, bu Ayinleri *kimlerden* geçmiş olduğudur.

kılık değiştirmiş eserler bulunacağı, hattâ aynı eserden bir kaç ayrı versiyonun aynı anda icra edilmekte olabileceği açıktır. Bir eserin "orijinali"ne sahibolmada elbette, bu evrende, stratejik bir övünç kaynağıydı. Bunun için, sözkonusu eser ya da eserleri sağlam bir mehazdan, bir "fem-i muhsin"den meşketmiş olmak gerekiyordu. Meşk'teki *gurur*'un diğer yüzü de *sadakat* saplantısıydı.

Meşk almış olmanın gururu gibi, meşk vermiş olmanın da bir gururu, onuru vardı. Bu onur, meşk verilmiş talebenin ulaşmış bulunduğu mertebelerle ölçülürdü. Üstadiyeti artık herkesçe tescil edilmiş birine vaktiyle meşk vermiş olmak, bunun en belirgin görünümüydü. Bir onyedinci yüzyıl musıki üstadı hakkında yapılan "Pir-i tarikat-ı üstadiyet ve rehnüma-yı vadi-yi ehliyet olup ekser esâtiz-i musıkiyenin üstadı..." (Üstadlık yolunun pîri ve yetenek vâdisinin kılavuzu, musıki üstadlarının çoğunun üstadı) yorumu, Kapımpaşalı Osman Efendi'nin bu yönüyle hatırlandığını gösteriyor. (47) 1840'lı yılların sonlarında Dellâlzade İsmail Efendiyle Eyüplü Mehmet Bey arasında cereyan ettiği rivayet edilen rekabet ve çekişmede bu sonuncusunun iftihar ettiği öğrencisi Zekâi'ye verdiği temsil görevi bir başka örnek olabilir. (48)

Meşk'te nihai amaç tüketici olmaktır. Yani, bütün eserleri öğrenmek, ezberine almak, musıkide kemâle tüketicilik yoluyla ermek... Bu her zaman, ve dar uzmanlık alanları dışında, mümkün olmazdı tabii. "Hâfıza-ı beşer nisyan ile malûldür" fehvâsınca mahfuzatı çok olan üstad makbuldü. Ama *bilen* üstadın da bildiğini *öğretmesi* gerekiyordu. Sistemin kendini yeniden üretebilmesi bilinenin, dağara yeni eklenen eserlerle birlikte mutlaka aktarılmasını şart koşar. Öğretimde cimrilik, nekeslik, naz hoş karşılanmazdı pek. Herşeyin herkese öğretilebilmesi sözkonusu değildi doğal olarak. Zor eserler biraz ilerlemiş öğrencilere, eski, 'nâdide' ya da özel nitelikleri olanlar da liyakat, sabır ve sebat esasına göre meşkedilirlerdi. Ancak bazı eserleri kendi tekeline almak isteyen veya aldığını vehmeden, onları kimseye öğretmemeyi prestij sorunu hâline getiren cimri üstadlar da, hep birer istisna sayılmışur. Sistemin bir bütün olarak varlığını devam ettirebilmesi aktarım zincirlerinin kopmamasına bağlıydı. Bu gerçeğin bilincinin epey yaygın ol-

(47)*Atrab-ül Asâr*, sayfa 451. Osman Efendi'nin bu nitcliğini Kantemiroğlu da doğruluyor. Bk. Demetrius Cantemir *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, London, 1734, Cilt I, sayfa 151-152.

(48) Rauf Yekta, *Esatiz-ül Elhan-Cüz I, Hoca Zekâi Dede*, İstanbul, 1318, sayfa 24-25.

duğunu söyleyebiliriz. Mahfuzatını saklayıp aktarmayana iyi gözle bakılmazdı. Bol miktarda meşk vermenin, yetişmiş bir üstad için san'atının sürekliliğini sağlamakta vazgeçilmez bir görev olduğu bilincinin kendi özel hayatı üzerindeki sonucunu, örneğin Eyüplü Mehmet Bey gayet açık bir biçimde dile getirebiliyor. Kendisine niçin evlenmediği sorulduğunda, verdiği cevap şu olmuş:

> "Evlenecek olursam omuzlarıma büyük bir yük binecek. Musıkideki namım ve *geçtiğim musıki eserleri kaybolacak*, emeklerime yazık olacak." (49)

Musıki üstadının ilk sorumluluğunun ne olduğunun ıstıraplı bilinci bu cümlelerde seziliyor. Meşk alanın, belli bir yere geldikten sonra üstadlarına olan vefa borcunu meşk vererek ödemesi gerekiyordu.

Meşk silsilelerini *bir* üstaddan *bir* talebeye aktarılan çizgiler olarak görmek doğru olmayacaktır. Bir kere, meşk verenin bir tek öğrenciye, ya da bir meşk talibinin bir tek üstada inhisar etmesi sözkonusu değildi. Her öğrenci ardarda (ve hattâ eşzamanlı olarak) birden fazla hocadan meşk alabilirdi. Yukarıda meşk alanlarında belli bir uzmanlaşmanın varlığından söz etmiştik. Aynı öğrenci aynı anda bir üstaddan beste ve şarkılar meşkederken, bir Mevlevî şeyhinden ayinler, bir müezzinden de cami ilâhileri meşketmekte olabilirdi. Yani bir öğrencinin öğrenebilecekleri hiçbir zaman bir tek hocanın mahfuzatıyla sınırlı değildi. Bunun gibi üstadlar da her halükârda birden fazla talebeye meşk verme olanağına sahiptiler. Dahası, üstadın bunda bir bakıma san'atsal çıkarı da vardı. Çünkü, nota yokluğunda kendi besteleyebileceği eserlerin yayılması, okunması çalınıp benimsenmesi ve geniş bir kitleye seslenebilmesi olasılığı, öğrenci sayısıyla doğru orantılıydı. Meşk alıp vermedeki her yeni eklemlenme, karşılıklı güven sorumluluk ve bağlılıklar yaratıyordu. Bu simültane ve çok taraflı meşk olanakları dolayısıyla çeşitli meşk silsilelerini birbirine paralel doğrular şeklinde değil, içiçe geçmiş birkaç ağacın dallarının oluşturduğu bir ağ biçiminde düşünmek daha doğru olacaktır. (50)

Yeni bestelenmiş bir eserin yayılmasının, öğrenilip okunup çalınmasının bestecisinin öğrencileri —ya da refikleri— tarafından meşkine bağımlı olduğunu belirtmiştik. Bu, aynı zamanda, yalnızca talebelik ya da icracılıktan besteciliğe geçişin de onaylanması anlamına geliyordu elbette. Bu bağlamda aşırı tevâzu, alçakgönüllülük, çekingenlik, onaylanan, kabul gören erdemler

(49) Nakleden İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, Sayfa 179 (altını biz çizdik).

(50) Günümüzden gerilere doğru gittiğimizde meşk silsilelerinde önce çatallaşan çizgiler ondokuzuncu yüzyılın başlarında Dede Efendi, daha öncesinde de onun hocaları Uncuzâde Mehmet Efendi'yle Ali Nutkî Dede'de birleşirler. Şimdiki bilgilerimizle daha öncesine gitmemize pek olanak yoktur.

değildi. Dede Efendi'nin ilk bestelediği şarkı olduğu rivayet edilen "Zülfündedir benim baht-ı siyahım" güftcli Buselik şarkısının meşkedilerek süratle Saray'a kadar yayılmasını ve şarkıyı çok beğenen III.Selim'in bestecisini Saray'a davet edişini Rauf Yekta Bey nakleder. (51) Dede Efendi, o sıralarda 22-23 yaşlarındadır. Tarih de 1800 yılının az öncesini gösterir.

Dede Efendi'nin öğrencisi Eyüplü Mehmet Bey'in durumuysa buna pek benzemez:

> "Mehmet Bey merhum, mâye-i fıtratında söhretpercstliğe meyl ve rağbet olmayan, tevâzuperverandan, derviş-haslet bir zât-ı kerim-üs sıfat olduğundan, âsâr-ı nefisesini neşr ve tamim cihetine pek itina etmemekte, binaenaleyh o güzide eserleri mehâfil-i musıkiyeye intişar edememekte idi." (52)

Bu üstadın günümüze gerçekten çok az sayıda eseri gelebilmişse, bunda onun bu aşırı alçakgönüllülüğünün de büyük payı olsa gerektir. Meşk'in genelgeçer standartlarına ve davranış normlarına göre Mehmet Bey'in bunda kabahati vardır. (53) Bestelenmiş bir eseri meşk yoluyla yayabilmek, musıkişinasın müzik çevreleri içindeki konumunu belirlemek için de stratejik bir önem taşırdı.

Üstadiyetleri herkesçe bilinen ve çok sayıda öğrencisi olabilen bazı musıkişinaslar, bu kritik konumlarını bazı avantajlar elde etmek amacıyla kullanabilmişlerdir. Üçüncü Selim'in bir cariyesiyle sevişmesi yüzünden hapsedilen Sadullah Ağa'nın hapisteyken bestelediği eserlerin padişahın kulağına kadar gitmesi sayesinde hapisten çıkarılmasının hikâyesi herkesçe bilinir. Benzer bir olay Hacı Arif Bey'le II.Abdülhamit arasında da cereyan eder, padişah Arif Bey'in suçunu arkadaşlarına meşkettirip Saray'a ulaştırdığı bir şarkının hatırı için affeder. İki buçuk yüzyıl kadar önce cereyan etmiş olan benzer bir olayı da tarihçiler naklediyor. I.Mahmut'un (1730-1754) musahibi, şair ve besteci Ahmet Refi Efendi, bir ara Edirne'ye nefyedilir (sürgüne gönderilir). Memleket hasretiyle bir şarkı yazıp besteler ve heveslilere meşkeder. Şarkı yayılır, İstanbul'da söylenir hâle gelir ve Saray'da duyulur. Şarkıyı pek beğenen Sultan Mahmut, bestecisinin Edirne'deki sürgün hayatına son vererek, tekrar Saray'a alıp Musahip yapar. Eserlerini mümkün olduğu kadar geniş bir kitleye yaymanın bu tür yararları da olabiliyordu. Ancak, bu saydığımız olayların hikâye, fıkra ve anekdot yönünü ayıkladığımızda

(51) Rauf Yekta, *Esâtiz-ül Elhan Cüz 3: Dede Efendi*, İstanbul, Evkaf-ı İslâmiye matbaası, 1925, sayfa 129.

(52) Rauf Yekta Bey, *Esâtiz-ül Elhan Cüz I- Hoca Zekâi Dede*, İstanbul, 1318, sayfa 22-23.

(53) Mehmet Bey'in günümüze ancak on beş eseri gelebilmiştir.

elde kalan, üstad bir müzisyen için meşk vermenin ve eslâfınkiyle birlikte kendi eserlerini de öğrencisine meşk ettirmenin bir *görev* olduğu gerçeğidir. (54)

Meşke başlama yaşının kesin olmadığından yukarıda söz etmiştik. Bu ifadeyi biraz genişleterek, meşk almanın yaşı olmadığını ekleyebiliriz. Her eser her üstadda bulunamayacağına, meşkin de sonunun olmadığına göre, meşk almanın da yaşı olamazdı. Hüseyin Fahrettin Dede'nin, 1880'lerde 30 yaşlarındayken, Dede Efendi'nin öğrencilerinden Mutafzâde'den eser meşketmekte olduğunu biliyoruz. Zekâi Dede 1864 yılında 40 yaşındayken Mevlevîliğe intisab ettiğinde Osman Selâhattin Dede'den bilmediği Ayinleri meşkeder. Onun hocası Eyüplü Mehmet Bey de 40 yaşlarına dek hocası Dede Efendi'ye devam etmiştir. (55) Bu sırada Mehmet Bey'in kendi öğrencileri de vardı.

Musıkide meşk almak ve vermek eşzamanlı olabiliyorsa, meşk almaktan vermeye geçiş ne zaman bir küstahlık, haddinibilmezlik olmaktan çıkardı? Başka bir deyişle meşkte *çıraklıktan ustalığa* geçiş ne zaman, nasıl olurdu, buna kim, hangi ölçütlere göre karar verirdi? Bu aşamaları belirleyecek bir gösterge ya da belge, ne yazık ki, elimizde yok. Örgütlediği ilişkiler ve ahlâki yönleriyle bir esnaf loncasına benzetebileceğimiz Klâsik Türk Musıkisi evreninde, buna karşılık bir loncanın maddî temelleri mevcut değildi. (56) Musıki meşkinde, örneğin hat meşkinde olduğu gibi, öğrenimi bitirip çıraklıktan ustalığa geçişi belgeleyen *icâzetnâme* olayı yoktu. Bu tür bir belge, sınav ya da "rite de passage" mevcut değildi. Hangi musıkişinasın artık meşk verebilecek bilgiye, olgunluğa (ve mahfuzat düzeyine) ulaşmış olduğunu, herhalde musıki camiasının o anki durumu ve talepleri belirlemekteydi. Bundan fazlasını söyleyebilmek, şimdilik mümkün görünmüyor.

Meşkin Sonu mu?

Daha önce de altını çizdik: meşk usûlü çift işlevli bir yöntemdi. Meşkederken hem musıki hem de repertuar öğrenimi eşzamanlı olarak gerçekleşmekteydi. Meşk, hem eğitir hem de eserleri sonraki kuşağa intikal ettirirdi. Bu iki işlevi birbirinden ayırmak, eğitim ya da aktarım işlevini öne çıkarıp bir hiyerarşik önem sırası saptamak, bizce mümkün değildir. Basitten başlayarak elden gel-

(54) Fatin Tezkiresi, sayfa 158.

(55) Dede Efendi'nin 40'ına gelmiş Mehmet Bey'in hâlâ kendisine meşk için devam etmekte olmasına gösterdiği rivayet edilen neden ilginçtir: "Mehmet Bey musıkide orostopolluk yollarını öğrenemedi" (yani küçük hilelerini öğrenemedi). Bkz. Rauf Yekta, *Esatîz-ül Elhân, Cüz I, Hoca Zekâi Dede*, sayfa 13.

(56) Cem Behar, *Klâsik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987.

diğince çok sayıda eseri ezberine almadan musikiyi (usûl, makam bilgisi, form bilgisi, beste tekniği vs.) öğrenmek mümkün olmadığı gibi, repertuar hıfzederken de bu bilgiler meşkedilen eserlerle birlikte intikal etmiş oluyordu. Üstadlığın bir simgesi de hıfzedilmiş eserlerin çokluğuydu tabii. Eserlerle birlikte üstad ayrıca üslup, yorum ve icra tavrını da öğrencisine aktarıyor, zamanla birtakım yorum ve icra ekolleri böylece oluşabiliyordu.

Meşk yönteminin kusur ve sakıncaları yok muydu? Vardı tabii, hem de küçümsenemeyecek, önemli sakıncaları vardı. Bunlar meşk sisteminin yapı ve işleyişine ilişkindir.

Bu kusurların en erken farkına varılanı ve ondokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren sıkça dile getirileni, *kayıplarla* ilgilidir. Yazı, nota vb. kullanılmadığından, bazı eserlerin unutulabileceği ve kaybolacağı açıktır. Eserin meşkedilebileceği birinin bulunamaması; eserin zaten uzun ya da zor olması dolayısıyla çok sayıda öğrenciye meşkedilememesi; eseri meşkedenin kişisel beğenilerinden dolayı o eseri meşk olarak vermekten kaçınması; eserin nadiren meşkedilmesinden dolayı zaman aşımıyla hafızalardan giderek silinmesi vs. gibi faktörleri düşünmek mümkündür. Ancak bunlar, sadece birer varsayımdır. Aktarım zincirleri içerisindeki eser kayıplarının temel nedenleri ve repertuardaki yerlerini koruyabilmiş eserlerin ne türde bir elemeden geçtikleri son derece ilginçtir. Bu kayıplar ve repertuarın zamanla belli bir *aşınmaya* uğraması neyle ilgiliydi? Eserin formuyla mı, kendisine verilen değerle mi, eserin zorluğu ya da uzunluğuyla mı, aktarım sırasında uygulanan herhangi bir başka kıstasla mı?

Onaltıncı, onyedinci, onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllarda Klâsik Türk Musikisi repertuarının değişim hız ve biçimleriyle ilgili olarak elimizde çok sayıda belge vardır. Bunların başında da bu yüzyıllara ait elyazması güfte mecmuaları geliyor. Bu güfte mecmuaları tarihlendirilerek belli aralıklarla (20 ya da 50 yıl gibi) kesin repertuar tesbitleri yapılabilse, o zaman Klâsik Türk Müziği repertuarının kayıp ve kendini yenileme hızları belki ortaya çıkarılabilir. Bu arada da Klâsik Türk Müziğinin tarihiyle ilgili önemli temel bilgiler elde etmek özellikle bilgisayar aracılığıyla mümkün olur sanırız. (57)

Ancak bu kayıplar olayının önemini de abartmamak gerekir. Belli bir zaman kesitinde musiki dünyasının kollektif hâfızasının maksimum kapasitesi diye bir şey düşünülemez. Repertuar değiştiğinde, kaybolan eser kadar, en az o kadar yeni eser de ortaya çıkabiliyor. Dağar bir yandan kayıplara uğrarken öte

(57) Küçük ve sınırlı bir araştırmayla dahi sadece İstanbul'daki Umumi Kütüphanelerde onyedinci, onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllara ait yüze yakın Türkçe elyazması güfte mecmuası tesbit ettik. Ayrıntılı bir taramanın bu sayıyı birkaç katına çıkarabileceği kuşkusuz. Yardımları için Owen Wright'a teşekkür borçluyum.

yandan da zenginleşiyor sürekli olarak. Örneğin, ondokuzuncu yüzyıl sonlarının Klâsik Türk Müziği repertuarının bir yüzyıl öncesininkine göre daha yoksul, ya da zengin olduğunu söyleyebilmek mümkün değil.

Bizce meşke yöneltilebilecek en ciddi eleştiri, onun pedagojik zaaflarıyla ilgilidir. Yukarıda da vurguladığımız gibi meşk, repertuar öğretimiyle (yani eser geçmekle) teknik öğretimi ayırdetmez ve, daha da önemlisi bunu eğitimin hiç bir düzeyinde yapmak. Yirminci yüzyılın başlarına kadar Klâsik Türk Musıkisi camiası bir müzik âleti olarak insan sesinin eğitimiyle genel müzik eğitimini birbirinden ayırdedememiştir. Bu durum bir ölçüde saz eğitimi için de geçerliydi. İnsan sesinin özelliğinin ve onu müzikte kullanmanın gerektirdiği özel eğitim teknikleri farkedilmemiştir bile. Allah vergisi güzel bir ses, ancak ve ancak eser ezberleyip icra etmekle gelişebildiği ölçüde gelişebilirdi. 18 yaşındayken Zekâi Dede'ye götürülen meşhur Hâfız Sami'ye Zekâi Dede'nin verdiği söylenen yanıt anlamlıdır: "Oğlum, senin musıki meşkine ihtiyacın yoktur, sana Tanrı meşketmiş..." (58) İlk özgün ses eğitimi görmüş hânendemiz sanırız ki Münir Nurettin Selçuk olmuştur.

Bu sakıncalarına karşın daha "çağdaş" yöntemlerle müzik eğitimi yapmaya çalışan II. Meşrutiyet sonrasında kurulan birçok musıki mektebi meşki kullanmaya devam etmişlerdir. 1908'in hemen ertesinde kurulan ilk musıki mekteplerinden biri İsmail Hakkı Bey'in başkanlığında Kadıköy Hasan Paşa'da faaliyet göstermiş olan *Musıki-i Osmani Mektebi*'dir. Bu mektepte saz, nota, solfej ve nazariyat dersleri verilmekteydi. Ancak öğretimin temeli yine de, haftada iki gece (salı ve cumartesi) yapılan *meşk-i umumi*lere dayanıyordu. (59) Bu dönemde kurulmuş olan özel musıki okul ve dershanelerinin en önemlisi olan *Darüttalim-i Musıki*'de durum aşağı yukarı aynıydı. 1917'de kurulan ve gerçek bir konservatuar niteliği taşıyan *Darülelhan*'da da meşkten vazgeçmek sözkonusu olmadı. Dört sınıflı olarak kurulan Darülelhan'ın ilk üç sınıfında ilâhîler ve âyin meşkedileceği ders programında açıkça belirtilmişti. (60) Bütün bu okullar meşk usûlünden kesinlikle vazgeçmemişler, sadece yardımcı eğitim ve derslerle *takviye* etme yoluna gitmişlerdir.

Nota kullanımı, meşkin eserlerin intikal ettirilmesindeki işlevini ortadan kaldırmış ve ilk kez müzik eğitiminin teknik eğitim ve repertuar eğitimi diye ayrılmasına yol açmıştı. Aktarım fonksiyonunu kaybetmiş olan meşk, eğitim fonksiyonunu sürdürebilir mi? Sürdürebilirse, nasıl ve ne amaçla? Ama şurası

(58) Ali Rıza Sağman, *Hâfız Sami*, İstanbul, Ahmet Sait Matbaası, 1947, sayfa 125.

(59) *Fasl-ı Osmani*, Musıki-i Osmani Mektebi, Mecmua Numarası: 1, İstanbul, Hilâl Matbaası, 1325 (1909).

(60) *Musıki Encümeni ve Darülelhan Talimatı*, İstanbul, Matbaa-yı Amire, 1333 (1917).

kesin: yaygın nota kullanımıyla birlikte, eserleri aktarma işlevini büyük ölçüde kaybetmesi beklenen meşk usûlü, Klâsik Türk Musıkisi eğitim sisteminden bir çırpıda atılamadı.

Meşkin yerini neyin alacağı ve müzik pedagojisinin başka ne gibi temel ve yöntemlere dayanması gerektiği, konumuz dışında kalıyor. Ama görünen odur ki, Aşık Paşa'nın "Okumakla yazmakla olmaz, tâ üstaddan görmeyince" (61) mısraına sâdık kalarak, musıkiyi bir üstaddan meşketmek yönteminin geçerli olduğu, bugün de kabul ediliyor. Günümüzde, eserleri notasında öğrenip ezberlemeye 'meşk etmek' adının verilmesi ise, bu deyimin sadece 'genel olarak öğrenim' ilk anlamına geri dönmekte olduğunun belki bir işaretidir.

(61) Aşık Paşa, *Garipnâme*, İstanbul Üniversitesi, Türkçe Yazmalar No. 121. sayfa 395.

Öykü KÜLTÜR EDEBİYAT DERGİSİ

• PORTRE

YILMAZ GÜNEY, Bilinmeyen Öyküsü "Deli Çocuklara Şarkı",
Çağdaş Öykü Denince
KERİM KORCAN Anlatıyor, "Cinler" Romanının Hazırlık Notları
HİLMİ YAVUZ Ve Doğu,
Gerilla Hatlarının Gerisinde Devrimci El Salvador'da Film Yapımı

• ÖYKÜLER

"Üç Karanlık Kişi, Mark Çarpması, Küçük Salim, Kiraz Tanesi,
Vaşington Bunlar, Mahşerin Davulcusu"

• ŞİİRLER

Hüseyin Akyüz / Kerim Korcan / Mustafa Pala / A.R.Ergüven / Sedat Umran
Uğur Kaynar / Asım Gönen / Sabahattin Yalkın / Ahmet Ayberkin / Yılmaz Güney
Bedii Demirseren / Gülgün G.Arıgümüş / Attilâ Şenkon / Çetin Kalman / Aydın Doğan
Dostoyevski / S.Rayn / P.Martin / Langston Hughes / Wolfgang Borchert

SAYI 20-21, 1000 TL. ABONE 6000 TL YURTDIŞI 20 DM P.K.404 Ulus, 06043 - ANKARA Tel.: 315 64 00-346 62 66

ARKA PENCERE LALRENGİ BİR GEZEGENE AÇILIR

Gülseli İnal

"Gömütün kapağı hep açık, ölünceye dek yaşadıkca uçuşan anları, düşünceyi ve duyumları bir bir atıyoruz içeriye. Sonra hiç bir şey biriktirilemez, üretilemez duruma geldiğinde kendimiz giriyoruz ve örtüyoruz kapağı." Nilgün Marmara da dediği gibi sessizce gömüte girip kapağını usulca üzerine çekti, yalnız geride bir şey unutmuştu, Daktiloya Çekilmiş Şiirleri'ini. El yazmalarını, takıları, fularlarını yanında götürmüştü, bir de anılarını.

Şiirini kurarken ve yaşarken; insan yapısında gördüğü bozulma, çürüme, tükenmeyen bir tekrarlanma, boş kavramların bizi kuşatması, körlük, varoluşun yapısındaki sürekli kıvamsızlık ve her an yeniden kurmak zorunda olduğumuz dünya, kavramları, kurmaca ve gerçeklik alaşımının aşılamazlığı ve 'Denizin İçini Oluşturan Büyük Ceset Kim' sorusunun acısı, çözülemezliğin büyük yapı taşlarıydı onun için. Mektuplarının birinde şöyle yazıyordu Nilgün "Bizi kuşatan nesneler dünyasının bir ucu sürekli açıktır." Oysa yanılıyordu, bizi kuşatan varlık ve suje dünyasının uçları hep kapalıydı, sınırlar belliydi. Evet yaşam kesinlik taşımıyordu, kaypaktı, aceleciydi, iblis zamandı, her şey bir hiç uğruna değişiyordu ve intikam günden güne büyüyordu, insan zekası basit bir kurnazlığın eline düşmüştü, pusuya yatanlar vardı, gerçeklik dediğimiz şeyin üstü beyaz bir kefenle örtülüyordu, efsaneler tükeniyordu, düşlem neredeydi, hayalgücü güçlerin en alt skalasında yer alıyordu ama yine de sınırlar vardı. Sınırlardan biri de ölümdü. İşte bu nedenle tam da bu nedenle gömütünün kapağını kendi elleriyle kapadı. Yaşamında kesinlikler ve sınırlar aradığını kaç kez yinelemişti. Çocuk ruhuyla baktığı dünyayı bir anlam arayışı olarak taradı, şair olmanın bile çok özgün bir etiket olduğunu sezdiğinden anlamları yitirdi. Anlamların sürekli kaybolmaları, insanın onu yeniden yeniden kurması Nilgün'ün yapabileceği bir şey değildi. Öyle bir an geldi ki anlamın da anlamını yitirdi, ama bilmiyordu ki asıl özgürlük istenilenin tersini yapmaktı, yapıyı sarsmaktı. Kaypak bilincin kendisiyle çatışarak, denetleyerek özgürlüğe yaklaşabiliriz sanki, bir tür ruhsal ve bedensel cezadan sonra gelebilir özgürlük. Kendini hiçe indirme, inançlarını ve isteklerini bir süre dinledikten sonra onlarla başbaşa kaldıktan sonra hiçlik noktasına iniş, yani ters yönde yol alma, büyük kırmızı bir yolda düşlere

doğru yürüme. Varlıktan uzaklaşma ve onu istememe, tuzaklara düşmemenin yolu, nesnelerin hükmünden kurtulma ve silkinme, ama o başka bir düşü, ölümü seçti başka bir kesinliği, ölümü seçti.

Nilgün Marmara'nın şiirleri yaşamın ve ölümün çeşitliliğini taşır, hep olamayanın şiiridir, yapay özgürlük karşısında insan yüreğinde beliren tedirginliğin, özgürlüğün (gibi gözüken şeyin) insana yaklaştıkça tüylerini diken diken yapan yanını ve bu yanı yaratanları, buna neden olanları (olanaklı gibi gözüken olanaksızı) yazdı şiirlerinde. İnsanlar arasındaki birlik ve anlaşmanın kirli olan yanlarını da gördü, ölümün karanlığını, ışığın karanlığına yeğ tuttu. Nilgün'e göre insanoğlu şiir yazarak da ruhunu kaybedemezdi, tam aksine yeni bir ruh kazanırdı. Acaba insan ruhunu nasıl kaybetmeliydi, ruhta sacra'yı görüyordu. Sorduğu soru yanıtsızdı, "Katil kimdir ve türevi Katledilen kim, ceset belli mi!" Onun gözünde yaşamsal bütün değerler insanın gerçekleştiremeyeceği bir akın dünyasındaydı, evet Ay uygarlığının duvarı örülüyordu, Nilgün aydan düşen eldiveni parmaklarına takıyordu, ama...

neyin ne olduğunu kavramakta gecikmemişti, insan şimdiki ruhunu kaybetmeliydi ki bir ruh kurtulabilsin, öyle söylemişti, daha sonraları ise dünyayı ve bütün varlığı çok fazla ciddiye almaya başlayacaktı. Sonlu varoluşumuzun kavranılmazlığı onu mutsuzluğa sürüklüyordu, doğumla yaşadığımız yaşamın içine doğru bırakılma bir an aldatıcı bir duyguyla bizi ölüm duygusundan uzaklaştırıp süreklilik izlenimiyle aldatıyordu, ve yaşam böylece sürecek sanılıyordu ve yanılınıyordu. Oysa birinin birden ölümü saf olmasın bir an yanıp sönmesi ve hiçlik, yalpalanan ışığın kayıp gitmesi.

Onda, ölüme olan tutkunluk bütün şiirlerinde tuhaf renklerle belirir, kitaptaki ilk şiir 77 tarihini taşıyor, yani yirmi yaşlarındayken.

Bir hiç iyilik için gözlerim
  evetliyor bir mavi, bir gri
  bir kırlangıç, bir buz pembeyi
bir hoş esinti omuzlarını serinletiyor
iki göreli güç dövüşürken yerellik çıkmazında

Bu an; bu baskıcı bu tiksinç bu anlamsız
bu hoşgörülü bu eşsiz bu gülyüzlü
  zaman parçası
karanlık bir kutu belleğimde
  (Yaşamamışlığımdan)

Yaşamın gülyüzü ve ölümün kara kutusu ikisi hep birlikte deviniyor,

büyüyor ruhunda. Bir keresinde şöyle dediğini anımsıyorum, "Gittikçe soğuduğumu farkediyorum ve bu bana hiç de sevinç vermiyor çünkü özün soğuması çok tehlikeli."

Nilgün Marmara'nın şiirinde hiç bir zaman nostaljik ögeler, garip yakınmalar, yalvarıya yakın dizeler, iniltiler, tekrarlar, hikaye edişler, lirik oluş, acı çekmenin belli dizeleri ve işaretleri, duyguların tekrarı (Yazarken; ki bu bir tuzaktır) methiye ya da yüzeltme, bilinen imajların kullanımı, doğa hiç yoktur. Var gibi gözüken günışığı, ay ya da benzerleri hep onun zihninden geçtikten sonra vardırlar, bir bakıma yok edilmiş doğanın işaretleri olarak. Bütün dış dünya renkli, ışıklı varlıklar zihninin yargı süzgecinden geçtikten sonra çocuk ruhuyla sorduğu soru gibidir, sanki hâlâ varlığı pek kavrayamamıştır. Herkesce bilinen varlığın klâsik tanımı, ona hiç bir şey ifade etmez, çünkü o sıradan zihnin savunduğu 'Doğal olma' durumunu bile reddeder. İşte şiirinin parçalarını oluşturan bu bakış ve şiir dilini oluşturan ruhsal durumları ve değişimleri. Kanımca şiir önce dildir diyenlere ben, şiir önce ruhtur demek istiyorum. Bir bakıma, dili oluşturan şeyin ruhsal ritm ve değişimlerle sağlandığına, en yakın ve somut örnek olarak da Nilgün Marmara'nın şiirini gösteriyorum. Şiirin asıl malzemesi şairin ruhsal geçişleridir, şiirin asıl özü burada yatar. Ruhun ritmi dili oluştururken, dil burada ikincil bir araçtır. Ruh nereye giderse dil de orada oluşur.

Nilgün'ün şiirinde müzik bulmak da güçtür, şiirle müziği çok benzeştirenler, onun şiirinde duraksayacaklardır. Bu şiirdeki müzik, müziğin ilk doğduğu, melodinin ilk doğduğu, dış dünyadan insan zihnine gelen işaretlerin efsanevi zamanında durur, yani; dış dünyadaki rüzgârın, bitkilerin, sazların, yıldızların, kuşların, denizin, gözükmeyen varlıkların ilk birleştikleri anın müziğidir. İnsan toplumlarının müziksiz yaşadığı ilk çağların ve asırların müziği, duru seslerin tek tük belirdiği ırmaktaki akan suyla uçan bir kuşun kanat seslerinin ilk birleştiği, bir kısa ezginin doğadan kulaklara akın etmeye başladığı asırlardaki gibi... işte kulağın ilk duyuşunun, yabansı anın melodisi, ilk duyuşun ve bileşimin efsanevi oluşumunun şiiri. Çünkü müzik bir arzudur, rakip güç, karanlık güç Nemesis ise arzuyu sorgular, sorgulamalar ise onun şiirinde asla ve asla yoktur. İşte tam bu nedenle Nemesis'e olan kızgınlığından, biraz da yapısından müzik duvarının yosunlu taşlarına dokunmaz ve bir müzik parçası kulağına çalındığı zaman şöyle der, "Dalgalar mı, atomların dizilişlerindeki düzenin benim atomlarımın dizilişiyle çakışması mı! Halelerin eş düşmesi mi! Olanaksızlığın paylaşılması mı! Bir şey işte..."

Müzik konusunda böyle düşünür ve sırtını döner gider. Çünkü şiirlerini Etrüsk kırmızısında yazacaktır.

Dünya karşısında saflık ve şaşkınlık bence yetkinliğe götüren yollardan biri

dir (ancak insanın yapısında varsa).

Yetkin olabilmek için bazı şeyleri bilmemek gerekir, herşeyi bilmenin ağırlığı kişiyi çökertir.

Bu iki etken, saflık ve şaşkınlık onun mayasında doğal olarak vardır zaten, ve Nilgün Marmara düşlemin şiirini yazmıştır. Düşün değil, düşlenen şeyin şiiri, istenen şeyin şiiri, rakipsiz, Nemesis'in olmadığı bir dünya düşleyerek. Nilgün hiç bir zaman Samotrake'yi de sevmemiştir ama kendi gizli meleklerini yanında istemiş ve onlarla zeytin dalları arasında uyumuştur. Mor kanatlı melekler... ancak çelişki hem dünyada hem de şairde per'se olarak vardır.

Nilgün Marmara insanı nasıl görüyordu, onu büyülü, değişmez kutsal bir tin olarak mı, yoksa pek yoğunluğu bulunmayan durumların ve şartların varlığı mı. Ve eğer öyle görüyorsa ondan korkuyor muydu, zaman zaman küçümsüyor muydu. Hem ortamların zayıf gölgesi hem bir çekirdek, hem sürüklenişlerin kölesi hem de hükmedenin yine kendisi. Mavi küredeki kinin yaygınlaşmasıydı onu en çok korkutan, sevgide ise hep bir eksiklik ve karışıklık bulmuştu, doğuştan aşıktı, aşkının nesnesi ise hep değişiyordu. Ancak sorduğu soru hâlâ yanıtsızdı, katil kimdir, ceset nerededir, kurban mıdır, kurbansa akıtılan kan kimin solan ellerine sürülmüştür, soru açıktır ve türevi katleden kim! İnsan, onun ilgi odaklarından biriydi, rüzgârın soğuk yüzü, toprağın hazırlığı, güneşin arzuyu sunması değil, yalnızca insandı ilgi alanı, kayışları acılarıyla hep insan. İnsan da onu İmmanıs Lacuna'nın kucağına atıyordu.

Yaşamın içindeyken oluş yerine eksikliği ve azalmayı, benzeşmeler yerine farklılığı, alış veriş yerine reddedişi gözlüyordu, yazdığı şiirler ise bu bakış açısıyla eş değersiz metinlerdir. Onun şiirsel metinlerinin bu dünyada pek nesne olarak karşılığı yoktur, çok özgün, yüksek karlı bir dağdan kopup gelen tuhaf bir rüzgâr gibi, çok özel şiirlerdir bunlar. Şöyle söylüyor bir notunda "Bir yaşamın bir düşe eklenmesiyle, bir düşün yaşamdan çıkarılmasının hiç bir ayrımı yok, çocuğun ilk tek heccsi acı! sonra ki çift hece doyum" ve yine ekliyor "Gerçekliğin benim düşlerimden bir ayrımı yok, öylesine ince delikli bir ağ ki bu üzerimize kapanan, kapanan"

XIII Ekim MCML XXXVII günü bir akşamüzeri onu ağzının kenarında hafif bir kan sızıntısıyla bulduklarında artık kendi düzenine çoktan geçmişti. Onunla aramızda cenneti sezdiren bir dostluk ve arkadaşlık vardı. Nilgün şu sıralarda inci rengi cennetinde uçuyordur, ya ben!

Anımsıyorum bir keresinde "Her insan güneş ile kendi arasına bir kitap koymalıdır" diyordu. Şimdi yanan güneşle arasında DAKTİLOYA ÇEKİLMİŞ ŞİİRLERİ duruyor.

RESİM ÜZERİNE GÖRÜŞLER

Paul Cezanne

Resim Sanatına Özgü Hakikat

Sanatçı "edebiyat"a eğiliminden sakınmak zorundadır. Ressamı doğru yoldan uzaklaştıran ve O'nun doğayı somut, dolaysız bir tarzda ele almasını engelleyen bu eğilim olmaktadır sıklıkla.(1) Önceden biçim verilmiş bir mitoloji edinmek ve gerçek yeryüzü yerine bunu resmetmek yanlıştır. Ağacın yaprakları altında uzanıp duran sudaki yansımalar resme aktarılamadığında bir tanrıça yerleştirilmektedir tuvale. Ama bunun su ile ne ilgisi vardır?(2) [Ingres'in "Pınar" adlı tablosuna ima]. Ingres zararlı bir klasisisttir. Şiire belki de kafanın içinde sahip olunmalı, ama edebiyata saplanıp kalmak istenilmiyorsa şiiri resme sokmaya asla kalkışılmamalıdır; şiir kendiliğinden gelir oraya. Benim yöntemimin temelinde fantazi biçime karşı duyulan nefret yatar; yöntemim Gerçekçiliktir, ama yücelikle dopdolu bir Gerçekçiliktir bu, gerçek olanın yarı-tanrılaştırılmasıdır (Heroismus). Eğer doğa ifadeye zorlanmak istenirse, ağaçlar çarpıtılır, kayaların yüzleri eğilip bükülürse bütün bunlar edebiyattır henüz. Ressam için aslolan yalnızca renklerdir. Bir resim ilkin renklerden başka hiçbir şey sunmaz, sunmamalıdır. Gene de, öyküler ve ruh halleri resmin içinde saklıdır, çünkü ressamlar aptal değildirler. Bir renkler mantığı vardır kuşkusuz, ressamsa buna uymak zorundadır, beynin mantığına değil. Kendini beynin mantığına kaptırdığı takdirde yitip gider ressam. Gözlerine teslim olmalıdır o. Resim' sanatı optiktir; sanatımızın içeriği öncelikle gözlerimizin düşündüklerindedir.(2)

Her kim sanat alanında yaratıcı olmak istiyorsa, Bacon'ın göstermiş olduğu yolu izlemek zorundadır; Bacon sanatçıyı *homo additus naturae* (Doğaya eklenmiş insan. ç.n.) olarak tanımlamıştır.(4) Doğadan resmetmenin anlamı ise nesneyi kopya etmek değil, renk izlenimlerini gerçekleştirmektir. Şeylerin salt resme özgü birer hakikatleri vardır. Ama ne denli zordur doğaya zorlamasız yaklaşmak; yeni doğmuş biri gibi görebilmeyi gerektirir bu.(2) Ben doğayı kopya etmek istedim, ama onu ne yönden ele alırsam alayım

Çeviriye temel alınan yapıt: *Dokumente zum Verstaendnis der modernen Malerei*, Derleyen Walter Hess, Rowohlt, Hamburg 1959.

olamadım. Ancak doğanın başka bir şeyle, yani renk olarak renk ile temsil edilmesi gerektiğini keşfettikten sonradır ki yaptığım işten memnunluk duymaya başlamıştım. Doğa yeniden üretilmemeli, temsil edilmelidir. Ne yolla? Biçim veren renk eşdeğerleri aracılığı ile.(3) Her şeyi yeniden vermenin, her şeyi bir dile çevirmenin (resimde) tek bir yolu vardır: Renk. Rengin biyolojik olduğunu söylemek istiyorum; yalnızca renktir şeyleri canlı kılan.(2)

Duyum ve Konstrüksiyon- Klasik Olan

Ben de izlenimci oldum. PISSARO'nun üzerimdeki etkisi pek büyük olmuştur. İzlenimcilik renklerin optik karışımıdır; biz ise bunun ötesine geçmek zorundayız.(2) İzlenimcilikten müzelerdeki sanat gibi sağlam ve kalıcı bir şeyler ortaya çıkarmak istiyordum.(3) Biz doğa aracılığıyla, yani duyu izlenimleri yoluyla yeniden klasik olmak zorundayız; zorlamasız bir tarzda yapmalıyız bunu ve doğa karşısında dört ya da beş büyük Venediklinin kullanmış oldukları araçları yeniden bulmalıyız. —POUSSIN'i salt doğa temelinde yenilenmiş olarak tasaramlarsınız, benim klasik olandan ne anladığımı görmüş olursunuz.(1)

Resim yapmak renk duyumlarını kaydetmek ve bunları örgütlemek demektir. Resim yaparken göz ve beyin birbirini karşılıklı olarak desteklemelidir, renk izlenimlerinin mantıksal gelişimi yoluyla gözün ve beynin birlikte eğitilmelerine çalışılmalıdır.(2) O zaman resimler doğa karşısında birer konstrüksiyon olurlardı. Doğada her şey küre, koni ve silindir gibi biçimlenmiştir. Bu basit formları temel alarak resmetmeyi öğrenmek gerekir. Bu öğrenildikten sonra istenilen her şey yapılabilecektir.(1) Çizimi renkten ayırmamak gerekir. Kelimeler olmaksızın, salt şifrelerle ve işaretlerle düşünmeyi istemek gibi bir şey olur bu. Çizilmiş bir şey gösterebilir misiniz doğada bana?(2) Doğada ne çizgi vardır ne de belirlenmiş biçim, varolan sadece kontrastlardır. Ama kontrastlar siyah ve beyaz değil, renk devinimleridir. Biçimin belirlenmesi renk tonları arasındaki ilişkinin doğru kurulmasından başka bir şey değildir. Renk tonları doğru bir tarzda yan yana getirilir ve bunlardan hiçbiri yitip gitmezse resim kendiliğinden biçim almış olur.(3) Ne düzeyde resmediliyorsa aynı düzeyde çizim yapılır. Renk ne denli uyum içindeyse çizim de o denli şaşmazdır. Renk nerede en büyük zenginliğini açığa vuruyorsa form da orada en büyük doluluğunu göz önüne serer. Kontrastlar ve renk tonlarının uyuşumu: Çizimin ve biçimlendirmenin gizi işte burada yatmaktadır. Cisimleri biçimlendiriyorum dememeli, bir renk tonundan diğerine geçiyorum demeli.(3) Ben biçimlendirmenin ya da belirginleştirmenin olmamasını asla istemiş değilim, bu eksikliği de hiçbir zaman kabul etmeyeceğim. GAUGIN ressam değildi, o sadece Doğu sanatı özentisi ürünler

(Chinoiserie) çıkarmıştır ortaya. Konturların siyah bir çizgi ile çevrilmesi ne yapıp yapıp kaçınılması gereken bir hatadır.(1) Optik duyumlar bizim görme organımızda meydana gelirler. Göz bunları cisimsel ve mekânsal planlar olarak ışığa, yarım tona, çeyrek tona göre düzenler, ama tüm bunlar renk duyumları aracılığıyla temsil edilirler. Ressam için ışık olarak ışık yoktur aslında. (...) Bir objeyi kendi öz yapısı içinde resmetmek için, objeyi yalnızca renkte yakalayan, onu başka objelerle renk aracılığıyla ilintiye sokan, motifi renkten çıkartıp ona can veren o ressam gözlerine sahip olmak gerekir.(2)

Sanat Doğaya Paralel Bir Uyumdur

Benim motifim, bakın şöyledir: (CEZANNE parmaklarını açarak ellerini uzatır, onları çok yavaşça birbirine yaklaştırır, kavuşturur ve sımsıkı bir tarzda kenetler) İşte budur ulaşılması gereken. Eğer onları gereğinden çok yukardan ya da aşağıdan birleştirirsem her şey yitip gider. Arasından hakikatin kaçıp gideceği hiçbir gevşek nokta, hiçbir gedik olmamalıdır. Gerçekleştirme sürecini bir bütün olarak tuvalimdeki her bir noktaya aynı anda yayarım. Tek bir hamlede her şeyi birbiriyle ilişki içine sokarım. Gördüğümüz her şey dağılmakta, kaçıp gitmekte değil midir? Gerçi doğa hep aynı doğadır, ama onun algılanan görünüşünden hiçbir şey kalıcı değildir. Sanatımız doğaya kalıcılığın yüceliğini sunmalıdır. Doğa görüntüsünün gerisinde ne vardır? Hiçbir şey belki. Belki de her şey. İşte ben şu rasgele hareket eden elleri böylece kenetlerim. Sağda, solda, burada, orada, her yerde bu renk tonlarını, bu nüansları alır, onları sabitleştirir, biraraya getiririm. Ben hiç de böyle olmalarını düşünmemişken bir de bakarım ki bu renk tonları, bu nüanslar çizgileri oluşturmuşlar, nesneler, kayalar, ağaçlar oluvermişlerdir. Bir hacim edinmişlerdir. Tuvalim ellerini kenetlemiştir, oynaklık yoktur onda. O, kendi gerçekliğine, yoğunluğuna ve dopdoluluğuna kavuşmuştur. Ama en ufak bir zayıflık gösterirsem, özellikle de düşünmeye başlarsam eğer, resim yaparken, araya girersem, o zaman her şey yıkılır ve yitip gider.

[GASQUET'nin *Nasıl yani, araya girerseniz?* sorusu üzerine] Sanatçı duyu izlenimleri bakımından yalnızca alıcı bir organ, kaydedici bir aygıttır. Ama iyi ve çok karmaşık bir aygıt. Duyarlı bir cam levhadır o. Ancak, önceden yapılmış pek çok banyo sayesinde bu levha duyarlılık durumuna sokulmuştur, incelemeler, meditasyonlar, acılar, sevinçler, yaşamın kendisidir onu hazırlayan. Ama o [öznel bilinç olarak sanatçı] araya girerse, sefil varlığını iletim sürecine istençli bir tarzda karıştırırsa, o zaman sadece kendi önemsizliğini yapıtın içine sokmuş olur, yapıt da değersizleşir böylece. [GASQUET: *O halde, sanatçı doğadan daha önemsiz mi olmaktadır?*] Hayır, bunu söylemiş değilim. Sanat doğaya paralel bir uyumdur. Eğer ressam is-

tençli bir tarzda müdahalede bulunmazsa doğaya paralel olarak yerini almış olur. Herhalde ne demek istediğimi anlıyorsunuz. Ressamın tüm istemesi susmuş olmalıdır. O, kendi içinde önyargıların bütün seslerini susturmak zorundadır. Unutmalı, sessizlik yaratmalı, kusursuz bir yankı olmalıdır. Dışardaki ve buradaki doğa [eliyle alnını gösterir] kalıcı olmak, yaşamak için birbirinin içine nüfuz etmek zorundadır. Yarı insanca, yarı tanrıca bir yaşamdır sanatın yaşamı. Benim içimde payzaj kendini yansıtır, insancıllaşır ve kendi tasarımına kavuşur. Bense onu tuvalimin üstünde objeleştirir ve sabitleştiririm. Geçenlerde KANT'dan söz etmiştiniz bana. Belki saçmalıyorum ama, ben bu peyzajın öznel bilinciymişim, tuvalim de nesnel bilinciymiş gibi geliyor bana. Benim tuvalim ve peyzaj, bunların her ikisi de benim dışımdadır, ama ikincisi karmakarışık (kaotik), süreksiz, belirsiz olup mantıksal varoluştan, her türlü akıldan yoksundur, birincisi ise sürekli, kategorileşmiş ve idelerin kipliğinden pay alan bir şeydir. Biliyorum tabii, bu bir yorumdur, ben de akademisyen değilim.(1)

Çamların keskin mavi rahiası ile çayırların yeşil kokusu ve Saint-Victoire dağının uzak mermer kayalarının soluğu güneşte gerdeğe girmelidir. İşte budur göz önüne serilmesi gereken ve bu da yalnızca renklerde gerçekleştirilmelidir; edebiyata başvurmaksızın. Kanımca sanat, evrensel heyecanı renkler kadar başka her yerde de bulabileceğimiz ayrıcalıklı bir konuma yerleştirir bizi. Gün gelecek, bir ressamın ressam gözleriyle görmüş olduğu tek bir havuç bir devrime yol açabilecektir. Bir peyzaj [19.yy'da DELACROIX'dan önce] dış unsurlardan eklemlenmiş, birleştirilmiş bir şey olarak yapılmaktaydı, doğanın yüzeyde değil de, daha çok, derinde yattığı bilinmiyordu. Yüzey değiştirilebilir, süslenebilir, temizlenebilir ama böylelikle derinliğe de dokunulmuş olmaz. Renkler bu derinliğin yüzeye vuran ifadesidir, yeryüzünün köklerinden çıkmışlardır yukarıya. Ben renkleri zaman zaman büyük "numen"ler, etc kemiğe bürünmüş ideler, saf aklın ürünleri olarak tasarımlarım. Hiç bir şey düşünmem resim yaparken, renkleri görürüm yalnızca; renkler istedikleri gibi yerlerini alırlar ve ağaçlar, tarlalar, evler, her şey renk lekeleri aracılığıyla kendine bir düzen verir. Artık var olan sadece renklerdir, bir de onlardaki berraklık, yani bu berraklıkta tasarımlanan varlık. Büyük klasik ülkeler, bizim Provence'ımız, Yunanistan ve İtalya berraklığın tinselleştiği, peyzajın keskin bir zekâdan yayılan bir gülümseme olduğu yerlerdir. Buralarda atmosferimizin duyarlılığı tınımızınkıyla temasa geçer. Renklerse beynimizle evrenin kucaklaştığı yerdir. (1)

Gerçek Rüya

[GASQUET'nin itirazı: *Ama sizin* VERONESE'*ye*, TINTORETTO'*ya*, RU-

BENS'*e*, POUSSIN'*e saygı duyduğunuzu biliyoruz. Bu ressamlarsa doğa karşısına geçip renklere ilişkin duyu izlenimlerini resmetmemişler, tam tersine çoğun mitolojik türde olmak üzere belli içerekleri olan konuları işlemişlerdir.*]

Bu ressamlarda öylesine bir dirimsellik (Vitalitaet) vardı ki, bu ölü ağaçlardaki özsuyunu yeniden dolaşıma sokabilmişlerdi. Bu tanrı bedenleri ise onların doğası idi. Günümüzde bu tür içerikler sadece bilim adamlarının objesi olmaktadır. TINTORETTO resim yaptığı sırada, kuşkusuz, iyi resim yapmaktan başka hiçbir şey düşünmüyordu. O'nun sağlamlığı tam yerine oturtulan renklerin parıltısından ileri geliyordu. [VERONESE'nin "Kana'da Düğün" adlı tablosu önünde (Cezanne şöyle der)]: İşte resim sanatı buna denir. Bir resmin ilkin vermek zorunda olduğu şey işte budur: renklerin insanı alıp götüren atmosferi. Kişi kendini canlanmış duyar, gerçek bir dünyaya açar gözlerini. VERONESE renklerin dilinde konuşuyordu. Şeyler O'nun ruhuna her türlü çizimden yoksun ve salt renk olarak akın ediyorlardı. Günün birinde bu aynı şeyler, gizemli bir musiki onlara soluk vermişcesine yeniden görünmeye başlayacaklardı. Budur işte güzel ve canlı olan. Bu, aynı zamanda başka, ama baştanbaşa gerçek bir dünyaya aktarılmış olandır da. Mucize gerçekleşmiştir; su şaraba, dünya resme dönüşmüştür. Bütün tonlar birbiriyle kaynaşmış, bütün formlar halka halka birbiri içine girmiştir. Bunun gerisinde saklı olan nedir? Bunu bulmalıyız bugün biz. Parlak öncülerimizin dışa ilişkin formüllerine sıkı sıkıya sarılmanın hiçbir yararı yoktur. Doğa ile ilişkimizde yeniden klasik olmak zorundayız. [Cezanne bir portre resmi yaptığı sırada (şunları söyler)]: Vurduğum her fırça darbesinde sanki kanımdan bir şeyler vardır. Kanım ise, güneşte, ışıkta ve renkte modelimin kanıyla karışmaktadır. Modelim, rengim ve ben, üçümüz de aynı tempoda yaşamak zorundayız. Ama ben meselenin özüne belki de en çok natürmortlarda yaklaşabilmişimdir. Nesneler karşılıklı olarak birbirinin içine nüfuz ederler. Yansımalar şeyleri çepeçevre kuşatır. Neden bölümlere ayırıyoruz dünyayı? Var olan yalnızca kontrastlar ve renk tonları arasındaki ilişkilerdir. [DELACROIX'nın resimleri önünde (Cezanne şöyle der)]: Size rengin kendisinden çıkan sevincin sözünü ederken, bakın şunu demek istiyorum: Renkler yoluyla bütün nesneler kişinin boğazından bir bardak şarap gibi akarlar. DELACROIX ve O'nun devrimi doğanın yeniden keşfedilmesi için zorunluydu. Buradaki renk tonları ipek gibi birbirleriyle sarmaş dolaş olmuşlardır, her şey birbiriyle ilintilidir ve bir bütün olarak işlenmiştir. Burada yine hacimler resmedilmiştir, ama kimsenin bir itirazı olamaz bunlara. Ne var ki, DELACROIX'da da edebiyat vardır henüz. Çok fazla SHAKESPEARE ve DANTE okumuştur o, elleri çok fazla gezinmiştir Faust'un sayfalarında. Gene de o, Fransa'nın en iyi paletine sahiptir. Biz ressamlar hepimiz O'nun içindeyiz. (2)

Size şunu söylemek istiyorum: Doğa karşısında onun gizlerinin içine nüfuz ediyorum, ama gerçekleştirme çok zahmetli oluyor.(5) Doğa kendini bana pek karmaşık bir tarzda sunduğundan yavaş çalışıyorum. Primitiflerin çizmiş olduğu ve benim keşfettiğim yol üzerindeyim. (1) Kendi kuşağımdan çok onlarınkine aitim ben.(2)

Çeviren: Güven Savaş Kızıltan

Notlar:

1. Emile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne* [Mektuplar ve Söyleşiler], Paris 1912.
2. Joachim Gasquet, *Cezanne* [Söyleşiler], Paris 1921.
3. Maurice Denis, *Cézanne* [Söyleşiler], Paris 1920.
4. A.Vollard, *Cezanne* [Söyleşiler], Paris 1915.
5. G.Jedlicka, Cezanne, Mektuplar, Zürich 1921.

CEZANNE'IN KUŞKUSU

Maurice Merleau Ponty

Bir ölü doğa için yüz, bir portre için yüzelli çalışmaya ihtiyacı olurdu. Bizim son çalışması olarak gördüğümüz şeyler onun için denemelerdi, resime bir yaklaşımdı. Eylül 1906'da, 67 yaşında —ölümünden bir ay önce— "öyle bir zihinsel uyarılma, öyle büyük bir şaşkınlık içindeydim ki bir süre zayıf aklımın buna dayanamayacağını sandım. Şimdi daha iyi gibiyim ve çalışmalarımın yönelmesini daha açık seçik görebiliyorum. O kadar uzun zamandan beri, o kadar ciddiyetle peşinden koştuğum hedefe ulaşabilecek miyim? Hâlâ doğadan öğreniyor ve sanırım yavaş ilerliyorum" diye yazmıştı. Resim onun dünyası ve yaşama biçimi idi. Öğrencileri, ailesinin takdiri, eleştirmenlerin yüreklendirmesi olmadan, yalnız çalışırdı. Annesinin öldüğü günün öğleden sonrasındada resim yapmıştı. 1870'de asker kaçağı diye polis peşinde iken o Estaque'da resim yapıyordu.

Buna rağmen zaman zaman bu uğraşısı ile ilgili kuşkuları olurdu. Yaşlandıkça kendi resminin yeniliğinin gözlerindeki sorundan kaynaklanıyor olmasından, tüm yaşamının bedeninin bir kusuru üzerine kurulduğundan şüpheledi. Çağdaşlarının sersemliği ya da kararsızlığı da bu çabaya ve kuşkuya denk düştü. 1905'te bir eleştirmen "sarhoş bir hela temizleyicisinin resmi" demişti. Bugün bile C. Mauclair Cezanne'ın güçsüzlük kabullerini ona karşı bir iddia olarak görür. Buna rağmen Cezanne'ın resimleri dünyanın dört bir yanına yayıldı. Neden bunca kuşku, bunca emek, bunca başarısızlık ve birdenbire en büyük başarı?

Cezanne'ın çocukluk arkadaşı Zola ondaki dehayı ilk farkeden ve ondan "yolunu şaşırmış dahi" diye ilk sözedendi. Zola gibi onun resminin anlamından çok kişiliği ile ilgilenen biri, bunun gerçekten bir sağlıksızlığın dışa vurumu olduğunu düşünebilir.

Ta 1852'de Aix'de College Bourbon'a girdikten sonra oradaki arkadaşlarını da öfke ve depresyon nöbetleri ile endişelendirmişti. Yedi yıl sonra, bir sanatçı olmaya karar verdiğinde de, yeteneğinden kuşku duymuş ve —bir şapkacı olan ve sonradan da bankacı olan— babasından kendisini Paris'e göndermesini isteyememişti. Zola mektuplarında onu bu dengesizliği, zayıflığı ve ka-

rarsızlığından dolayı ayıplar. Sonunda Paris'e geldiğinde "Tek değiştirdiğim şey yerim oldu, cansıkıntım beni izledi" diye yazar. Onu tükettiği ve hiçbir zaman kanıt gösteremediği için tartışmalara tahammül edemezdi. Mizacı esas olarak endişeli idi. Genç yaşında öleceğini düşünerek 42 yaşında vasiyetnamesini yazdı; 46'sında sonucunu kimsenin bilmediği ve kimseye de bahsetmediği altı ay süren zorlu, eziyet verici, kahredici bir tutkunun kurbanı oldu. 51'inde Aix'e döndü ve orada hem kendi dehasına en uygun peyzajı, hem de annesinin, kız kardeşinin, çocukluğunun dünyasını buldu. Annesinin ölümünden sonra Cezanne destek için oğluna yöneldi. Sık sık "hayat ürkütücü" derdi. O zamana kadar hiç ilgilenmediği din, onun için yaşam korkusuyla ve ölüm korkusuyla başladı. "Korku..." diye açıkladı bir arkadaşına. "Dört gün daha yeryüzünde olacağım, ondan sonra? Ölümden sonraki yaşama inanıyorum ve ebediyyen cehennemde yanma riskine girmek istemiyorum". Daha sonra dindarlığı arttıysa da, ilk güdüsü hayatını düzene sokup onun yükünden kurtulabilmekti. Giderek daha çekingen, güvensiz ve duyarlı oldu, arada bir Paris'e gittiğinde yine de uzağında olan arkadaşlarından ona yanaşmamalarını isterdi. 1903'de Paris'te resimleri Monet'ninkilerin iki katı fiyatlarla satılmaya ve Joachim Gasquet ve Emile Bernard gibi genç adamlar onu görmek ve sorular sormak için gelmeye başlayınca bir parça açıldı. Ama öfke nöbetleri hâlâ sürüyordu. (Aix'de bir seferinde geçen bir çocuk ona çarpmıştı; bu olaydan sonra hiçbir temasa tahammül edemez olmuştu.) Oldukça yaşlılığında bir gün ayağı sürçtüğünde Emile Bernard ona destek olmuştu. Cezanne büyük bir öfkeye kapıldı. Atölyesinde bir aşağı bir yukarı dolanıp "kimse bana kanca atamaz" diye bağırdığı duyuluyordu. Bu "kancalar" yüzünden ona modellik yapabilecek kadınları atölyesinden gönderdi, "yapışkan" dediği papazları hayatından uzaklaştırdı ve çok ısrarlı olduklarında Emile Bernard'ın kuramlarını da aklından çıkardı.

Bu esnek insan ilişkilerinin kaybı; bu yeni durumların üstesinden gelememe; sorun yaratmayan ortamlardaki yerleşik alışkanlıklara kaçma; "kanca"ya karşı bir inziva özgürlüğünün kuramı ve pratiği ile bu katı muhalefeti —bütün bu tanılar hastalıklı bir yapıdan ve daha da kesin olarak, örneğin El Greco'da, olduğu gibi şizofreniden söz etme olanağını sağlar. "Doğayı" resmetme fikrinin de aynı zaaftan kaynaklandığı söylenebilir. Onun doğaya ve renge aşırı dikkati, resimlerinin gayri insani karakteri (bir çehrenin bir nesne gibi resmedilmesi gerektiğini söylerdi), görünür dünyaya sadakati: bütün bunlar, insanların dünyasından bir kaçışın, insanlığının yabancılaşmasının tanımıdır.

Buna rağmen bu tahminler onun çalışmalarının olumlu yanı üstüne bir fikir vermiyor; kim onun resimlerinin bir çöküş olgusu olduğunu, Nietzsche'nin "yoksullaşmış" yaşam dediği şey olduğu ya da eğitilmiş insana söyleyecek birşeyi olmadığını ileri sürebilir. Zola ile Emile Bernard'ın Cezanne'ın

başarısızlığına inançları, muhtemelen ressamın psikolojisi ile çok ilgilenmeleri ve onu şahsen tanıyor olmalarındandı. Çok olasıdır ki, sinirlerinin zayıflığı üstüne Cezanne herkes için geçerli olan bir sanat biçimi kurdu. Kendi başına kaldığında o da doğaya sadece bir insan gibi bakabildi. Sanatının anlamı yaşamı ile belirlenemez. Bu anlam, sanat tarihinin ışığında —başka bir deyişle Cezanne'ın yöntemleri üzerindeki etkilerden (İtalyan ekolü ile Tintoretto, Delacroix, Courbet ve Empresyonistler) hareketle — ya da hatta kendisinin kendi sanatını yargılaması ile de, daha fazla aydınlığa çıkmaz.

Yaklaşık 1870'e kadarki ilk resimleri boyanmış fantazileri idi: bir tecavüz, bir cinayet. Dolayısıyla bunlar geniş darbelerle yapılmış, eylemlerin görünen yanlarından çok ahlaki çehrelerini gösteren resimlerdi. Daha sonra Empresyonistler ve özellikle Pissaro sayesinde, Cezanne, resmi tahayyül edilen sahnelerin temsili, düşlerin dışa vurumu yerine, görünenlerin tam işlenmesi olarak kavradı: daha az atölye çalışması daha çok doğadan çalışma. Empresyonistler sayesinde birbirine yakın küçük darbeler ve sabırlı taramalarla hareketi yakalamayı tercih ederek barok tekniği terk etti.

Empresyonistlerle de kısa sürede yolları ayrıldı. Empresyonizm resimde, aynı nesnelerin gözümüze çarpması, duyularımıza hücüm etmesindeki gibi bir etkiyi yakalamaya çalışır. Nesneler ışık ve hava ile bir araya getirilmiş, sabit dış hatları olmayan anlık algılamada görüldükleri gibi tasvir edilirler. Bu ışık kuşatmasını yakalamak için koyu kahve renkler, toprak boyalar ve siyah dışlanır, sadece tayfın yedi rengi kullanılır. Ama nesnelerin rengi sadece onların yerel tonunu tuval üstüne koymakla, çevrelerinden yalıtılmış olarak sahip oldukları renkle de temsil edilemez; doğadaki yerel renkleri tadil eden kontrast olayına da dikkat etmek gerekir. Ayrıca, bir tür geriye dönüşle, doğada algıladığımız her renk onu tamamlayanı da ortaya çıkartır; ve bu tamamlayıcılar bir diğerini de güçlendirir. Bir apartmanın loş ışığında görülecek bir resimde güneş ışığı almış renkler elde etmek için —eğer çimenler resmedili-Kyorsa— sadece yeşilin olması yetmez; onun tamamlayıcısı, ona bir titreşim kazandıracak kırmızı da kullanılmalıdır. Sonuç olarak, Empresyonistler yerel tonların kendisini parçalarlar. Herhangi bir renk, onu oluşturan renklerin karıştırılması yerine, onların yanyana getirilmesi ile elde edildiğinde bir titreşim kazanır. Bu tekniklerin sonucu, artık her noktası ile doğaya tekabül etmeyen tuvalin genellikle doğru bir izlenimi, birbirinden aynı parçaların birbiri üzerindeki etkisi ile sağlamasıdır. Fakat aynı zamanda o havanın tasviri ve tonların parçalanması, nesnenin bulanıklaşmasına ve ağırlığının kaybolmasına neden olur. Cezanne'ın paletinin kompozisyonu onun başka bir amacı olduğunu düşündürüyor. Burada tayfın yedi rengi yerine onsekiz renk vardır; altı kırmızı, beş sarı, üç mavi, üç yeşil ve siyah. Sıcak renklerle siyahın kullanılması Cezanne'ın bir atmosfer arkasından nesneyi tekrar bularak tasvir et-

mek istediğini gösteriyor. Aynı şekilde tonları da parçalamaz; daha çok bu tekniği derecelendirilmiş renklerle, nesnenin bir ucundan diğerine kromatik nüansların sıralanması ile, onun biçimiyle aldığı ışığa sadık kalacak şekilde tadil edilen renklerle ikame eder. Bazı durumlarda keskin konturlardan vazgeçip, dış kenarlar yerine renge öncelik verir —tabii bunlar Cezanne'la Empresyonistler için farklı anlamlara geliyordu. Nesne artık yansımalarla örtülmüş, diğer nesneler ve çevresindeki havayla olan ilişkisinde kaybolmuş değildir: içinden hafifçe aydınlatılmış, ışık neşredermiş gibidir ve sonuç, bir kütlesellik ve maddi cevher izlenimidir. Cezanne sıcak renklerin titreşiminden vazgeçmez ama bu kromatik etkiyi mavi kullanarak elde eder.

Dolayısıyla Cezanne'ın doğayı model alan Empresyonist estetiği terk etmeksizin nesneye geri dönmek istediği söylenebilir. Emile Bernard ona klasik sanatçılar için resmin dış hatları, kompozisyonu ve ışık dağılımının olması gerektiğini hatırlatmıştı. Cezanne'ın yanıtı ise "onlar resim yarattılar; biz ise bir doğa parçası için gayret ediyoruz" olmuştu. Eski ustaların "gerçekliğin yerine hayal gücünü ve onunla birlikte gelen soyutlamayı koyduklarını" söylüyordu. Doğa için de "sanatçının bu yetkin sanat eserine uyması gerekir. Bize herşey doğadan gelir; onun aracılığı ile var oluruz; başka hiçbirşey hatırlamaya değmez" diyordu. Empresyonizm için de, "müzelerdeki sanat gibi bir şey yapmak" istediğinden söz ediyordu. Resminin bir paradoksu vardı: Doğanın hemen verdiği izlenimden başka bir rehberi olmadan, dış hatları izlemeden, rengi içine kapatan dış hatlar olmadan, perspektif ya da resim için bir düzenleme olmadan, duyumlara hitabeden yüzeyden vazgeçmeden gerçekliği arıyordu. Buna Bernard, Cezanne'ın intiharı diyordu: gerçekliğe yönelmek ama ona erişmek için gerekli araçlardan kendini yoksun bırakarak. Zorluklarının ve 1870 ile 1890 arasındaki resimlerinde görülen çarpıtmaların nedeni budur. Bir masada duran fincanlar, tabaklar bir kenardan bakıldığında elips gibi görülürler ama Cezanne'ın resmindeki elipsin iki yanı şişmiş ve genişlemiştir. Gustave Geoffrey'nin portresindeki çalışma masası, perspektif kurallarının aksine, resmin daha aşağı kısımlarına uzanır. Dış hatlardan vazgeçerek Cezanne, başımızı objeler hareket ediyormuş gibi salladığımızda akıl yürütmelerimizle bu görüntülerini sürekli düzeltmediğimizde gördüğümüz illüzyona benzer şekilde, objeleri bozuyor ve sürekli illüzyonları yaratarak kendisini duygular kaosuna terk ediyordu. Bernard'a göre Cezanne "resmini, cehalete aklını da gölgelere gömdü". Cézanne'ın resmi söylediklerinin yarısına aklını kapatıp, resimlerine de bakıldığında ancak böyle değerlendirilebilir.

Emile Bernard ile yaptığı konuşmalardan Cezanne'ın ona sunulan hazır seçeneklerden herzaman uzak durmaya çalıştığı görülür: duyguya karşı muhakeme; gören ressama karşı düşünen ressam; doğaya karşı kompozisyon; ilkelliğe karşı gelenek. "Bir ışık bilgisi geliştirmemiz gerek" demişti Cezanne

"anlamsız hiçbir ögesi olmayan-mantıki bir görme hissi". "Bizim doğamızdan mı söz ediyorsun? diye sorduğunda Bernard, Cezanne "Her ikisi ile de ilgili" demişti. "Fakat doğa ile sanat farklı değiller mi?" "Ben onları aynı yapmak istiyorum. Sanat kişisel bir duyumsamadır, ben buna duyumsal bir gövde kazandırdım, anlayışımın da bunu bir resim olarak örgütlemesini isterim"(1) Ancak bu formüller bile sıradan "duyarlılık" ya da "duyumlar" ve "anlayış" nosyonlarına o kadar çok vurgu yüklüyorlardı ki Cezanne tartışmalarla ikna etmek yerine resim yapmayı tercih ediyordu. Çalışmalarına gelenekleri kuran filozof ya da ressamlardan çok, bu gelenekleri sürdürenlere uygun ayrımları uygulamaktansa, resmin gerçek anlamının, sürekli olarak geleneği sorgulamak olan gerçek anlamının, peşinde koşmayı tercih etti. Cezanne duygu ile düşünce, düzen ile kargaşa arasında seçim yapması gerektiğini düşünmüyordu. Gördüğümüz değişmeyen şeylerle onların görüntülerinin değişmesini birbirinden ayırmak istemiyordu; maddeyi biçim kazanmakta olduğu sırada resmetmek istedi, düzenin kendiliğinden bir örgütlenmeyle oluşmasını. "Duygular" ile "anlama" arasında bir ayrım değil, gördüğümüz nesnelerin kendiliğinden organizasyonu ile insanların bilimleri ve düşünceleri organize etmeleri arasına bir ayrım koymak istiyordu. Nesneleri görürüz; onlar hakkında düşünce birliğine varırız; onlara kök salmışızdır ve "doğa"yı kendimize temel alarak bilimlerimizi kurarız. Cezanne ta baştan beri var olan bu ilk dünyayı resmetmek istiyordu ve aynı manzaranın fotoğrafları, insanın işlerini, kendi için yarattığı kolaylıkları ve oradaki varlığını gösterirken, onun peyzajları doğayı o saf hali ile gösterir. Cezanne hiç bir zaman "bir vahşi gibi" boyamak istemedi. Zekayı, düşünceleri, bilimleri, perspektifi ve geleneği, yeniden kavramak zorunda oldukları o doğa ile buluşturmaya çalıştı. Dediği gibi bilimleri "kendi kaynakları olan" doğa ile karşı karşıya getirmek istedi.

Perspektif üstüne yaptığı araştırmalarda Cezanne fenomene sadık kalarak psikologların yakın zamanlarda keşfettiğini bulmuş oldu; yaşanan perspektifin, bizim algıladığımız perspektifin geometrik ya da fotografik olandan farklı olduğunu, yakında gördüğümüz şeylerin olduğundan daha küçük, uzakta olanların ise fotoğrafta olandan daha büyük algılandıklarını (Bu sinemada farkedilir, yaklaşan bir tren gerçekte olan bir trenden çok daha hızla yaklaşır ve büyür). Bir çembere eğri olarak baktığımızda onu elips olarak görmemiz, gerçek algılamamızda eğer bir fotoğraf makinası olsa idik göreceğimizin yerini alandır: gerçekte elips olmadığı halde elips gibi titreşen bir biçimdir gördüğümüz. Cezanne'ın bir portresinde vücudun bir tarafındaki duvar kağıdının çizgisi öbür tarafdaki ile birleştiğinde düz bir çizgi oluşturmaz: ve gerçekten biriliz ki, bir çizgi geniş bir kağıt bandın arkasından geçerse,

1. Cezanne'ın Bernard'la konuşmaları *Souvenirs Sur Paul Cezanne*'da kayıtlıdır. (Paris, 1912). -Fransızcadan çevirmen.

görünen iki parça yer değiştirmiş gibi olurlar. Gustave Geoffrey'nin masası resmin alt tarafına uzanır ve gerçekten de gözümüz geniş bir yüzeyi tararsa, göze çarpan imgeler değişik bakış noktalarından görülüyordur ve tüm yüzey yamulur. Onları yeniden tuvalin üzerine resmederken bu çarpıtmaları dondurduğum doğrudur; algılama sırasında içinde onların yığıldığı ve geometrik perspektife yöneldiği kendiliğinden hareketi durdururum. Aynı şey renklerle de olur. Gri kağıt üzerindeki pembe, zemini yeşilleştirir. Akademik resim zemini gri gösterir ve resmin gerçek objedeki kontrastın etkisini yaratacağını varsayar. Doğadaki objelerin kontrastının parlaklığını elde etmek için Empresyonist resim geri planda yeşil kullanır. Bu, renk ilişkisini yalanlamaz mı? Eğer orada kalsa idi evet, ama ressamın işi resimdeki tüm diğer renkleri yeşil zeminden gerçek rengin özelliklerini almak için değiştirmektir. Benzer biçimde Cezanne'ın dehası sonucunda resmin tümüne bakıldığında görülen bütüncül kompozisyonda, perspektif çarpılmaları kendi başlarına, doğal bakıştaki gibi görülmez, aksine oluşmakta olan bir düzene, oluşmakta olan bir objenin gözlerimiz önünde örgütlenmesine katkıda bulunur. Aynı şekilde, bir objeyi çevreleyen bir çizgi olarak görülen dış hat, görünür dünyaya değil geometriye aittir. Eğer bir kimse bir elmanın biçimini, etrafında sürekli bir çizgi çizmek suretiyle elde ederse, biçimin kendisi bir nesne olur, oysa elmanın dış hatları aslında ideal olarak varolurlar; elmanın, kenarlarının ona doğru gözden yittiği ideal hattı olarak... Biçimi belirtmemek nesneleri kimliklerinden yoksun bırakır. Biçimi tek çizgiyle belirtmekse derinliği feda eder; yani temsil edilen o şeyin, sadece bizim önümüzde yayılıp kalmış olmadığını, tükenmez rezervlerle dolu bir gerçeklik olarak varolduğunu görmezlikten gelir. Bu yüzden Cezanne objenin çıkıntılarını tonu değiştirilmiş renklerle izler ve mavi ile birkaç dış çizgi gösterir. Bütün bunlardan geri döndüğünde, tıpkı algılamada olduğu gibi seyredenin bakışı oluşan bir biçimi yakalamış olur. Hiçbirşey Cezanne'ın son döneminde, 1890'dan sonra, artık tuvallerini renklerle doldurmadığı ve ölü doğalarında sıkı örülmüş dokulardan vazgeçtiği zamanlardan önceki ünlü çarpıtmalardan daha az tesadüfi olamaz.

Dolayısıyla dış hat, eğer dünyadaki varlıklar gerçek yoğunlukları ile verilecekse, renklerin bir sonucu olmalıdır. Çünkü dünya boşlukları olmayan bir kütledir; perspektifin geriye çekildiği, dış hatların, açıların ve eğrilerin güç hatları gibi üzerine işlendiği bir renkler sistemidir; mekânsal yapı biçimlenirken titreşir. "Dış hatlarla renkler artık birbirinden ayrı değillerdir. Boyama renkleri olduğu kadar dış hatları da belirler; renkler armonize oldukça dış hatlar da hassaslaşır.. Rengin en zengin olduğu anda biçim de tamamlanmış olur." Cezanne rengi biçim ve derinliği veren dokunsal duyguları ima etmek için kullanmaz. Dokunma ile görme arasındaki bu farklar o ilk algıya yabancıdır. Ancak insan bedeninin bilimi sayesinde sonunda duyularımız

hakkında ayırt edici olabiliriz. Yaşanan nesne, duyularımız sayesinde ne keşfedilir ne de yeniden inşa edilir; bize kendini başından beri bu katkıların neşrolduğu merkez olarak sunar. Nesnelerin derinliğini, düzgünlüğünü, yumuşaklığını, sertliğini görüyoruz. Hatta Cezanne kokularını bile gördüğümüzü iddia etmiştir. Eğer ressam dünyayı ifade edecekse, renklerinin düzenlenmesi de bu bölünmez bütünü yüklenecektir, yoksa resmi sadece bazı şeyleri ima eder ve onları bizim için gerçekliğin tanımı olan zorunlu birlik, varolma, reddedilemez bolluk içinde veremez. Bu yüzden her fırça darbesi sonsuz sayıda koşulu tatmin edebilmelidir. Cezanne bazen bu yüzden bir fırça darbesinden önce saatlerce düşünüp taşınmıştır, çünkü Bernard'ın dediği gibi her fırça "o havaya, ışığa, nesneye, kompozisyona, kimliğe, dış hatta ve stile sahip olmalıdır." *Var olanı* ifade etmek sonsuz bir iştir.

Cezanne nesnelerin ve yüzlerin fizyonomisini de ihmal etmedi, sadece onlar renkten oluşurken yakalamak istedi. Bir yüzü "bir nesne gibi" resmetmek, onu "düşünce"sinden soymak demek değildir. "Ressamın onu yorumladığını biliyorum" demişti Cezanne. "Ressam bir ahmak değildir. Fakat bir yorum, görme eyleminden ayrı bir yansıma olmamalıdır. Eğer bütün küçük mavileri, vişne çürüklerini boyarsam onun bakışını yakalar ve iletirim. Eğer onlar kırılmış yeşille kırmızıyı birleştirerek bir ağızı hüzünlendirmeyi ya da bir yanağı gülümsetmeyi tartışma konusu yapmak istiyorlarsa, kimin umurunda". Bir kimsenin kişiliği onun bakışında görülür ve yakalanır, o da renklerin bileşiminden başka birşey değildir. Diğer zihinler bize sadece yüzlere ve tavırlara ait cisimler olarak sunulur. Ruh ile bedenin, düşünce ile hayalin karşıtlığının burada yeri yoktur, çünkü Cezanne bunların kaynaklandığı ve ayrılmaz olduğu ilk deneyimlere döner. Kavramsallaştıran ve ifadeyi arayan ressam, ilkel doğa içinde var olan insanın —her bakışta yenilenen— gizemini yitirir. Balzac *La Peau de Chagrin*'de üzerinde pişkin ekmeklerle taçlanmış simetrik çatal bıçak takımları dizilmiş; yeni düşmüş kar kadar beyaz bir sofra örtüsü" betimler. Cezanne "bütün gençliğim boyunca o yeni yağmış kardan masa örtüsünün resmini yapmak istedim ... Şimdi sadece simetrik yükselen yemek takımları ile pişkin ekmeklerin resmini yapmak istemeli insan, diye düşünüyorum. Eğer "taçlanmış" olarak resim yapsam canıma okunmuştu, anlıyorsunuz değil mi? Ama eğer takımlarla ekmekleri doğada olduğu gibi dengeler ve gölgelendirirsem, o zaman taçlanmalar, kar ve tüm coşku da orada olacaktır".

İnsan yapısı nesnelerin arasında yaşıyoruz, araçların, evlerin, sokakların, şehirlerin ve çoğu zaman onları onların kullanan insan eylemliği aracılığıyla farkediyoruz. Bunların tümünün sarsılmaz bir biçimde ve gereklilikle var olduğunu düşünmeye alışıyoruz. Cezanne'ın resmi bu düşünce alışkanlıklarını erteler ve insanın üzerine kendisini yerleştirdiği insandışı doğanın zeminini

sergiler. Bu yüzden Cezanne'ın insanları başka türden bir yaratığın gözleri ile görülmüş gibi gariptir. Doğanın kendisi de manevî birliktelikler için hazır hale gelmesini sağlayan özelliklerden soyulmuştur. Rüzgar yoktur; Lac d'Annecy'de hiçbir hareket yoktur; donmuş nesneler dünyanın başlangıcındaki gibi duraksamaktadırlar. Rahatsız hissettiren, alışık olunandan farklı ve insansı coşkuyu yasaklayan bir dünyadır. Cezanne'ın resimlerine bakıktan sonra başka bir ressamın resimlerine bakıldığında, matem içindeki bir süreden sonra yapılan konuşmaların getirdiği mutlak değişiklik ve kalanların yeniden metanet kazanmalarındaki gibi, bir rahatlık hissedilir. Fakat insan tarafından konulmuş düzenin köklerine inebilen böyle bir bakışa ancak bir insan sahip olabilir. Herşey hayvanların nesnelere bakamadığını, gerceği aramak gibi bir amaçla onların derinliğine nufüz edemediklerini göstermiştir. Dolayısıyla, Emile Bernard'ın gerçekçi ressamın sadece bir maymun olduğu iddiası gerçeğin tam tersidir ve Cezanne'ın, sanatın klasik tanımı olan "insanın doğaya eklenmesi"ni nasıl yeniden canlandırdığı görülür.

Cezanne'ın resmi, ne bilimi ne de geleneği yadsır. Paris'de iken hergün Louvre'a giderdi. İnsanın nasıl resim yapıldığını öğrenmesi gerektiğini ve düzlemler ile biçimlerin geometrik incelenmesinin bu öğrenme sürecinin zorunlu bir parçası olduğunu söylerdi. Her ne kadar görünür dünyanın terimleri ile ifade edilse de, resim yapma eylemini etkileyen bu soyut ilişkileri anlamak için, yaptığı peyzajlardaki jeolojik yapıyı öğrenmeye çalışırdı. Bir tenis maçında her vuruşun arkasında tüm oyunun kurallarının olması gibi, onun da her fırça darbesinin arkasında anatominin ve tasarımın kuralları vardır. Ama bir ressamın hareketini belirleyen, basitçe perspektif, geometri veya renklere ait yasalar ve dolayısıyla da bunların özelleşmiş bilgisi olamaz. Bir resmi tedrici olarak ortaya çıkartan hareketlerin tümünün ardındaki tek şey, Cezanne'ın "motif" dediği peyzajın bütünlüğü ve mutlak dolgunluğudur. İlkin peyzajın jeolojik temellerini keşfetmeye çalışarak başlar, sonra Madam Cezanne'ın dediğine göre durur ve gözlerini açıp kırlarda "filizlenen"' herşeye dikkatle bakardı. Onun işi ilkin bilimlerden öğrendiği herşeyi unutmak, sonra da bu bilimler aracılığı ile peyzajın, oluşan bir organizmanınkine benzeyen yapısını yeniden yakalamaktı. Bunun için yakalanan tüm kısmi görüşlerin birbirine kaynaştırılması; gözün herşeye yatkınlığı ile oraya buraya saçtıklarının birleştirilmesi; Gasquet'nin deyişiyle "doğanın başı boş gezen ellerinin bir araya getirilmesi" gerekirdi. "Dünyanın akıp giden bir ânının tüm gerçekliği ile resmedilmesi gerekirdi" Düşünmesi birden tamamlanırdı, "Motifimi buldum" derdi. Cezanne ve peyzajın ne çok yüksek, ne çok alçak olarak ortalanmasıyla, hiçbir şeyin kaçmasına izin vermeden tüm canlılığı ile, ağ içine alınması gerektiğini anlatırdı. Sonra jeolojik iskeletini karakalemle yaptığı eskizini renk lekeleriyle çevreleyerek, resmin her tarafını birden yapmaya

Mont Sainte-Victorie, 1904-06.
Yağlıboya, 25 5/8 x 31 7/8",
Louis C. Madeira Koleksiyonu,
Gladwyne, Pensilvanya.

Çamlar ve Kayalar, tah.1904.
Yağlıboya, 32 x 25 3/4",
New York Modern Sanat Müzesi
L.P.Bliss Koleksiyonu.

Elma Sepetli Ölü Doğa, 1890
Yağlıboya, 24 3/8 x 31",
Şikago Sanat Enstitüsü,
H.B.Barlett Onur Koleksiyonu.

Kırmızı Yelekli Genç, 1890-95.
Yağlıboya, 36 1/4 x 28 3/4",
Paul Mellon Koleksiyonu
Upperville, Virjinya.

Yıkanan, 1885-7.
Yağlıboya, 50 x 38 1/2",
New York Modern Sanat Müzesi.

başlardı. Resim doluluk ve yoğunluk kazanır; yapısı ve dengesi ile oluşur ve her yanıyla aynı anda olgunlaşırdı. "Doğa bende kendini düşünüyor, ben onun bilinciyim" derdi. Hiçbir şey doğalcılıktan bu sezgisel bilimden daha uzakta olamaz. Sanat ne taklittir, ne de içgüdümün ya da iyi zevkin isteklerine göre imal edilmiş birşeydir. O bir ifade sürecidir. Sözcüklerin işlevinin adlandırmak olması —başka bir deyişle, karışık bir biçimde karşımızda duranın doğasının kavranıp anlaşılabilir bir nesne olarak önümüze konulması— gibi "nesneleştirmek", "tasarlamak" ve "yakalamak" Gasquet'ye göre ressama kalmıştır. Sözcükler adlandırdıkları şeyler *gibi görünmezler*; bir resim de *trompe-l'oeil** değildir. Kendi sözleri ile Cezanne, "o zamana kadar resmedilmemiş olanı resimle" yazdı ve "onları sonsuza kadar resme dönüştürmüş" oldu. Kayganlıklarını, çift anlamlılıklarını unutup, onlar aracılığı ile doğrudan temsil ettikleri şeye ulaşırız. Ressam, o olmadan her bilincin ayrı yaşamına hapsedilmiş olanı, herşeyin beşiği olan görünümlerin titreşimlerini yakalar ve görünür nesneler haline sokar. Bu ressam için tek bir heyecan olanaklıdır —yabancılık duygusu— ve tek bir liriklik —varoluşun sürekli yeniden doğumu—.

Leonardo da Vinci'nin şiarı ısrarlı şiddet idi ve şiir sanatı üstüne yazılmış bütün klasik eserler sanat yaratıcılığının kolay bir iş olmadığını söylerler. Cezanne'un zorluklarının doğası —Balzac ve Mallarme'ınkiler gibi— farklıdır. Balzac (herhalde Delacroix'yı örnek alarak) yaşamı ifade etmek için sadece renk kullanmayı seçen ve baş eserini gizleyen bir ressam hayal eder. Frenhofer öldüğü zaman arkadaşları bir renkler kaosu ve yakalanamayan çizgilerden başka bir şey bulamazlar, bir duvar resmi... Cezanne *Le Chef-d'oeuvre inconnu*'yü okuduğu zaman ağlayacak kadar duygulanmış ve Frenhofer'ın kendisi olduğunu ifade etmişti. "Gerçekleştirme" üstünde çok duran Balzac'ın çabaları Cezanne'ınkilere de ışık tutar. *La Peau de chagrin*'de Balzac "ifade edilecek bir düşünce"den, "inşa edilecek bir dizge"den, "açıklanacak bir bilim"den söz eder. İnsanlık Komedyası'ndaki vakitsiz dahilerden biri olan Louis Lambert'e "Bazı keşiflere doğru gidiyorum..., ama ellerimi bağlayan, ağzımı kapatın ve beni yapmak istediğimden uzaklaştırmaya çalışan güçleri nasıl bulacağım" dedirtir. Balzac'ın zamanının toplumunu anlamaya çalıştığını söylemek, yeterli değildir. Tipik bir gezgin satıcıyı betimlemek, "öğretmenlik mesleğini teşrih etmek", ya da sosyolojinin temellerini inşa etmek insanüstü bir iş değildir. Para gibi, tutku gibi, görünür güçlerin bir kez adını koyduğunda da, bunların açıkça nasıl etkili olduklarını anlattığında da, Balzac bunların nereye yöneldiğini, arkalarındaki dürtünün ne olduğunu, örneğin "bilinmeyen bir uygarlık gizemine yönelmiş" Avrupanın *anlamının* ne olduğunu merak ediyordu. Kısacası, dünyayı bir bütün olarak ele alıp,

* göz aldatması (ç.n.)

görünen biçimlerin tomurcuklanmasına neden olan içsel gücün ne olduğunu anlamak istiyordu. Frenhofer de resmin anlamı ile ilgili olarak aynı şekilde düşünür. "Bir el sadece vücudun bir parçası değildir, yakalanması ve iletilmesi gereken bir düşüncenin devamı ve ifadesidir. ... Gerçek mücadele budur! Pek çok ressam sanatın bu temasının farkında olmadan sezgileri ile zafere ulaşırlar. Bir kadın çizersiniz ama onu görmeden" Sanatçı, insanların gerçekten görmediği gösteriyi yakalayan ve onların arasında en "insan" olanlara gösterendir.

Dolayısıyla sadece keyif için sanat yoktur. Eski düşünceleri yeni bir tarzda bir araya getirerek, daha önce görülmüş biçimlerini sunarak keyif verici nesneler icadedilebilir. Genelde kültürden kastedilen bu tarzda resim yapmak ya da söylenmişi ikinci elden söylemektir. Cezanne'ın ya da Balzac'ın sanatçısı böyle kültürlü bir yaratık olmakla yetinmeyip, kültürü en temeline kadar sindirip, ona yeni bir yapı kazandırmak ister: daha önce hiç resmedilmemiş olanı resmetmek ister. Dolayısıyla ifade ettiği açık seçik tamamlanmış bir düşüncenin çevirimi olamaz, açık seçik düşünceler zaten bizim, başkalarının söyleyegeldiği düşüncelerdir. "İcra", "idrak"in önünü geçemez. Sanatsal ifadenin öncesinde hafif bir heyecandan başka bir şey yoktur ve sadece çalışmanın kendisi tamamlanıp anlaşıldığında *hiçbirşey* olmaması yerine söylenecek *birşey*in olduğunun kanıtı ortaya çıkar. Onu bilmek için, kültür ve düşünce alışverişlerinin kaynağı olan yalnız ve dilsiz yaşantıya geri dönen sanatçı, ilk sözü söyleyen insanın, o sözün bir çığlıktan öte bir şey olup olmayacağını bilmemesi gibi, eserini ortaya çıkartan sanatçı, bireysel yaşamının akışından kopup ayrılabileceğini ve ister yine o bireysel yaşama, isterse de onunla yaşayan ya da gelecekte yaşayacak monadların ucu açık topluluğu tarafından da tanınabilecek bir *anlamın* bağımsız varoluşunu verebileceğini mi bilmeden bu eseri ortaya kor. Sanatçının söyleyeceğinin anlamı hiç bir yerde değildir — henüz bir anlam kazanmamış nesnelerde de değildir, sanatçının kendisinde, formüle edilmemiş yaşamında da değildir. "Kültürlü" insanların kendilerini içine kapatmakla rahatladıkları yerleşik idrakin dışında, kendi kökenlerini içinde barındıran bir başka idrake davet eder.

Bernard'ın onu insan aklına geri çağırma çabasına karşı Cezanne'ın yanıtı "ben *Pater Omnipotens* (Kadir-i Mutlak Baba) aklına yöneliğim" dir. O herhalde sonsuz Logos tasarımına ya da düşüncesine yönelmişti. Cezanne'ın belirsizliği ve sessizliği sadece sinirli tabiatı ile açıklanamaz, onu belirleyen yaptığı işin amacıdır. Soya çekim ona zengin duygular, güçlü heyecanlar ve onu yaşamak istediği hayattan ve diğer insanlardan uzaklaştıran hafif bir hüzün ya da giz vermiş olabilir, ancak bu nitelikler ifadelendirici eylem olmadan bir sanat eseri yaratamaz ve bunlar, o eylemin erdemlerini değil sıkıntılarını açıklayabilir. Cezanne'ın sıkıntıları, ilk sözün sıkıntıları idi. Kendini, mutlak

güç olmadığı için, Tanrı olmadığı için, ama buna rağmen dünyayı resmetmek, onu büyük bir gösteriye dönüştürmek, dünyanın bizlere nasıl *dokunduğunu gözle görülür* kılmak istediği için güçsüz olarak görüyordu. Yeni bir fizik kuramı, bütün insanların paylaştığı ölçü standartları ile buluştuğu için, hesaplamalara da-yanarak kanıtlanabilir. Cezanne gibi bir sanatçı, ya da filozof için bir düşünceyi yaratmak ve onu ifade etmek yeterli değildir, aynı zamanda düşüncelerinin başkalarının bilincinde de kök salması için gereken deneyimleri uyarmalıdırlar. Başarılı bir çalışmanın kendi dersini vermek gibi garip bir gücü vardır. Okuyucu ya da seyirci, resmin ya da kitabın ip uçlarından kendine atlama taşları yaratmak ve belirli bir biçemin belirsiz açık seçikliğinin yönlendirmesiyle sanatçının iletişim kurmak istediği şeyi keşfeder. Ressam bir imge kurmaktan öte birşey yapamaz; bu imgenin başka insanlar için hayata geçmesini ise beklemesi gerekir. Bu şekilde hayata geçtiğinde zaman, sanat eseri bu aynı hayatları birleştirir; artık sadece bir kişide dik kafalı bir düş ya da inatçı bir hezeyan gibi ya da mekanda sadece boyalı bir tuval gibi var olmaktan kurtulur. Bundan sonra sürekli bir kazanım gibi olası her zihinde parçalanmamış olarak var olacaktır.

Dolayısıyla "ırsi özellikler", "etkiler" —Cezanne'ın hayatındaki kazalar— doğa ile tarihin ona çözmesi için verdiği metindir. Onlar onun yapıtlarının sadece düz anlamını verirler. Ancak bir sanatçının yaratımları, insanın özgür kararları gibi, bu verili olana daha önceden var olmayan bir mecazi anlam yükler. Eğer bize Cezanne'ın yaşamı, onun çalışmalarının tohumunu taşıyor gibi geliyorsa bu, onun çalışmalarını önceden tanıyor ve yaşamındaki koşulları onun aracılığı ile görüyor olmamızdandır; yaptıklarından ödünç alınmış anlamlarla yaşamının koşullarını donatıyoruz. Eğer birer birer saydığımız ve belirleyen koşullar gibi gördüğümüz Cezanne'ın yaşamının verili koşulları, onun tasarılarının görüntüsünü biçimlendirselerdi, bunu sadece *neler* yaşamak zorunda olduğunu göstererek, onları *nasıl* yaşayacağını belirsiz bırakarak yaparlardı. Başta kendini zorla kabul ettiren bir tema, sonra parçası olduğu varoluş içinde yerini aldığında, kendini özgürce ifade edebilen bir yaşamın simgesi, monogramı olur.

Ancak bu özgürlük konusunda hataya düşmemek gerekir. Onu hayatın "verili koşulları" üzerinde etkileri olabilen ya da yaşamın gelişmesine kural dışılıklar getirebilen bir soyut güç olarak hayal etmeyelim. Her ne kadar bir kimsenin yaşamından hareketle çalışmalarının *açıklanamayacağı* kesinse de, ikisinin ilişkili olduğu da aynı derecede kesindir. Gerçek olan *o işin yapılması için o hayatın yaşanmasının gerekli olduğudur* En başından Cezanne'ın yaşamındaki tek denge, daha sonra yapacağı çalışmaların desteğinden geldi: Yaşamı ileride yapacaklarının uzantısı idi. Sonra yapacaklarının ip uçları vardı ama her ne kadar tek bir çalışma ve yaşam serüveni oluşturuyorlarsa da, bunları birer

neden gibi görmek hatalı olur. Artık nedenler ve sonuçların ötesindeyizdir, aynı zamanda hem ne yapmak istediğinin hem de ne olmak istediğinin formülü olan Cezanne'ın ebedi eşzamanlılığında ikisi buluşurlar. Cezanne'ın şizoid mizacı ile yaptıkları arasında bir uyum vardır; çünkü yapıt metafizik bir hastalık duyumunu açığa çıkarmaktadır: Dünyayı bütün anlamlı değerlerin askıya alındığı, dondurulmuş görüntülere indirgeyen bir biçimde görme. Dolayısıyla hastalık abes bir gerçek ve bir kader olmaktan çıkar ve mümkün bir varoluş biçimi olur. Bu varoluş biçimi, paradokslarından biri olan ifade olgusunu cesaretle göğüslediğinde gerçekleşir. Artık şizoid olmakla Cezanne olmak aynı yere varır. Dolayısıyla o davranış biçiminin yaratıcı özgürlüğünü, Cezanne'ın çocukluğundaki tavırları ve nesneler karşısındaki tepkisini, kasıtlı davranışlardan ayırdetmek mümkün değildir. Cezanne'ın resimlerinde yüzlere ve nesnelere verdiği anlam, kendini, dünyada onun gördüğü biçimde ona sundu. Cezanne sadece bu anlamı ortaya koydu: resmedilmek istenen sadece onun gördüğü bu nesneler ve yüzler idi ve Cezanne sadece onların söylemek *istediğini* ifade etti. Dolayısıyla burada nasıl bir özgürlük söz konusu olabilir? Varoluş koşullarının ancak varoluş nedeni aracılığıyla ve yine bilincin sağladığı meşrulaştırmalarla bilinci etkilediği doğrudur. Ne olduğumuzu ancak amaçlarımızın mercekleri ile ilerimize bakarak görebiliriz, dolayısıyla yaşamımız hep bir proje ya da tercih biçimindedir ve onun için de kendiliğinden gibidir. Öte yandan baştan belli bir geleceği hedef alma biçimimizin bizi yaptığını söylemek, ilk varoluş biçimlerimizle tasarımızın daha en baştan durduğunu, daha ilk soluğumuzda tercihin yapıldığını söylemek olur. Dışsal baskılar duymuyorsak bu dışımızın sadece biz olmasındandır. Bizim önce ortaya çıkışını gördüğümüz ebedî Cezanne, ortaya çıktıktan sonra herhangi bir insan olan Cezanne'ın yaşadığı herşeye, ona dışsal gibi gelmiş olan olaylara etkilere, yol açmış olan insan Cezanne'ın başına gelenleri — insanlar ve dünya karşısında, düşünmeden, ince eleyip sık dokumadan benimsediği tavrı da dahil olmak üzere— herşeyi planlamış olan ebedi Cezanne, gerçi bütün dış koşullardan bağımsızdı; ama kendisi karşısında da mı bağımsızdı? Tercih, yaşamın ötesine geriye itilmemiş midir, henüz açıkça belirlenmiş olanaklar alanı yok iken, sadece bir olasılık varken ve dolayısıyla sadece tek bir tahrik varken, tercih olabilir mi? Eğer doğuştan belli bir tasarıydıysam, verili olanlarla yaratılanlar ayırdedilemez ve dolayısıyla sadece irsi olan tek bir tavrı, kendiliğinden olmayan bir davranışı belirlemek olanaksızdır —fakat aynı zamanda o varoluş biçimine göre baştan beri ben olan ve mutlak olarak yeni olan bir tavırdan da sözetmek olanaksızdır. Yaşamımızın tüm olarak kurulmuş, olduğunu söylemekle, onun tüm olarak baştan belirlenmiş olduğunu söylemek arasında fark yoktur. Gerçek bir özgürlük ancak hayatımızın akışı sırasında, kendimiz olmaktan, aynı kalmaktan vazgeçmeden ilk durumumuzun ötesine geçebildiğimiz sürece varolabilir,

sorun da budur. Özgürlükle ilgili olarak iki şey kesindir: biri hiçbir zaman belirlenmiş olmadığımız, diğeri de buna rağmen asla değişmediğimiz, çünkü geçmişte ne olduğumuza baktığımızda daima şimdi ne olduğumuzun ip uçlarını bulabiliriz. Bu iki şeyi, dünya ile bağlarımızı koparmadan içimizde özgürlüğün nasıl doğduğunu anlayabilmemiz bize kalmıştır.

Herşeye rağmen varolduklarını kabul etmeyi reddetsek de bu bağlar daima oradadır. Da Vinci'nin resimlerinden ilham alarak Valery metreslerden, alacaklılardan, öykülerin ve serüvenlerinden bağımsız, saf bir özgürlük canavarı betimledi. Onun kendisi ile nesnelerin kendileri arasına hiçbir düş girmez; emin olduğu hiçbirşey "mış gibi"lerle desteklenmez; ve akıbetini Pascal'ın cehennemi gibi makbul bir imgeden okumaz. O canavarlarla boğuşmak yerine onların güdüsünün ne olduğunu anladı, dikkati ile onları silahlandırdı ve onları bilinen şeyler haline soktu." Hiçbir şey onun aşk ve ölüm üstüne olan hükümleri kadar özgür, daha az insansı değildir. Defterlerinde birkaç parçada bunlara değinir. "Tutkunun en güçlü ânında" der aşağı yukarı "aşk öyle çirkin bir şey halini alır ki yaptıklarını görebilseler insan nesli yokolabilirdi." Bu aşağılama, belirli şeylerin rahatça gözlenmesi hor görmenin zirvesi olduğundan, çeşitli skeçlerinde ortaya çıkar. Dolayısıyla zaman zaman anatomik birleşmelerle, sevişme eyleminin korkunç kesitlerini çizmişti.(2) Araçlarına tam bir hakimiyeti vardı, ne istese yapar, üstün bir zerafetle bilgiden yaşama geçerdi. Her yaptığını bilir de yapar ve sanatsal süreç yaşamak ya da soluk almak gibi bilgisinin ötesine gitmezdi. Eylem ile yaşam temrinlere dönüştürüldüğünde tarafsız bilgiye karşıt olmadıklarından, bilmenin, eylem içinde olmanın ve yaratmanın üzerinde var olabilecek "merkezî tavrı" keşfetmişti. O bir "entelektüel güç" idi; "zihin adamı" idi.

Daha yakından bakalım. Leonardo için vahiy yoktu. Şüphesiz doğru. Fakat "Azize Anne, Meryem Ana ve Çocuk"da Meryem Ana'nın cübbesi Çocuk'un yüzüne dokunan bir akbabayı andırır. Kuşların uçuşu ile ilgili parçada, biryerde Da Vinci birden sözünü keser ve bir çocukluk anasını anlatır: "Çocukluğumla ilgili ilk hatırladığım şeylerden biri akbaba ile ilgilidir, henüz beşikte iken bir akbabanın gelip kuyruğu ile ilkin zorla ağzımı açması ve sonra da yine kuyruğu ile birkaç kez dudaklarıma vurmasından beri, akbaba ile özel olarak ilgilenmem benim kaderim gibi gelir". Dolayısıyla ister gerçekten bir çocuğun hafızasından kaynaklanmış, ister bir yetişkinin fantazisi olsun, bu saydam bilincin esrarengiz bir yanı var demektir. Ne durup dururken ortaya çıkmıştır, ne de tek başına kendi kendini teyid edebilir. Gizli bir tarihe yakalanmışızdır, bir simgeler ormanı. Eğer Freud bilmeceyi, bizim

(2). "Introduction a la methode de Leonard da Vinci," *Vanniete*, s. 185. (İngilizce çevirisi Thomaz Mergrelllvy. *Introduction to the Method of Leonardo da Vinci* (Londra, 1929)

bunların meme dönemi ile ilişkileri hakkında bildiklerimizden hareketle deşifre etseydi biri mutlaka itiraz ederdi. Buna rağmen eski Mısırlılar akbabaların hepsinin dişi olduğuna ve rüzgar tarafından hamile bırakıldıklarına inanırlardı. Bu yüzden de onlar için akbabalar analığın simgesi idiler. Öte yandan Katolik Kilise Papazlarının, bu efsaneyi, doğa tarihine dayanarak bakire doğumun olanaksızlığına inananları yalanlamak için kullandıkları da doğrudur ve Leonardo da sonsuz okumaları sırasında bu efsaneye rastlamış olabilir. Onda kendi kaderinin simgesini buldu: Leonardo doğduğu yıl soylu Donna Albiera ile evlenen zengin bir noterin gayrimeşru çocuğu idi. Donna Albiera'dan çocuğu olmayan noter, Leonardo'yu beş yaşında iken evine aldı. Dolayısıyla Leonardo çocukluğunun ilk dört yılını terkedilmiş bir köylü kızı olan annesinin yanında, babasız olarak geçirdi ve dünyayı, onu mükemmel bir şekilde yetiştiren bu mutsuz anne ile birlikte iken tanıdı. Şimdi eğer onun hiçbir zaman bir sevgilisinin ya da hatta aşkının olmadığını; günlüğünde pek çok diğer büyük giderlerden söz etmezken annesinin cenazesinin ve onun yanısıra iki öğrencisinin çamaşırlarının, giysilerinin masraflarından en ufak ayrıntıları ile söz ettiğini hatırlarsak, Leonardo'nun sadece bir tek kadını, annesini sevdiğini ve bu sevginin çevresindeki genç çocuklara duyduğu platonik şefkatten başka hiçbir sevgiye yer bırakmadığını söyleyebiliriz. Çocukluğunun belirleyici olan ilk dört yılında, sonradan baba evine çağrılınca terk etmek zorunda kaldığı, ama tüm sevgi kaynaklarını ve kayıtsızlık gücünü koyduğu bir bağlılık oluşturmuştu. Hayata susamışlığını, yalnızca sorgulamaya ve dünya hakkında bilgilenmeye dönüştürülebilirdi ve kendisi de "bağımsız" olduğundan, o, entelektüel güç, akıl adamı ve insanlar içindeki yabancı olmak durumundaydı. Herhangi bir güçlü ölke, sevgi ya da düşmanlık duymayan, kayıtsızlık içinde resimlerini yarım bırakıp, zamanını garip deneylere harcayan bir kimse; çağdaşlarının gizemli bir yanının olduğunu hissettikleri bir adamdı. Leonardo sanki hiçbir zaman büyümedi, sanki yüreğinin her yanının hesabı verilmiş, sanki sorgulayıcılık ruhu onun için hayattan kaçmanın bir yolu haline gelmiş, sanki rıza gücünün tümünü yaşamının ilk yıllarında kullanmış ve sonuna kadar çocukluğuna sadık kalmıştı. Oyunları bir çocuğunki gibi idi. Vasari "yürüyüşlerinde balmumundan, narin, içi boş hayvanlar yapıp, içlerine üfleyerek uçurduğunu; içlerindeki havanın boşalması ile yere düştüklerini" anlatır. Belvedere'deki şarap imalatçısı değişik bir kertenkele bulduğunda Leonardo başka kertenkelelerin derisinden buna kanatlar yapmış, içlerini civa ile doldurmuş ve kertenkelenin her hareketinde bunların dalgalanıp titremesini sağlamıştı; aynı şekilde bu hayvana gözler, sakal, boynuzlar yapmış, terbiye etmiş, bir kutuya koymuştu ve onunla arkadaşlarını korkuturdu.(3) Aynı babasının onu terkettiği gibi, o da çalışmasını bitirme-

(3). Ibid., s.189.

den bırakırdı. Otoriteye kulak asmaz ve bir babanın koruyucu ve korkutucu gücü altında büyümemiş kimselerde olduğu gibi, bilgi ile ilgili konularda sadece doğaya ve kendi muhakemesine güvenirdi. Dolayısıyla bu saf sorgulama gücü, bu inziva, bu merak kendi tarihinde onun olan tek referans oldu. Özgürlüğünün zirvesinde iken, özgürlüğün ta kendisinin içinde iken, o geçmişteki çocuktu; bir şekilde bağımsızdı çünkü başka bir şekilde bağlıydı. Saf bilinç olabilmek, dünya ve diğer insanlar karşısında bir tavır alabilmenin sadece farklı bir biçimidir; Leonardo bu tavrı, doğumu ile çocukluğunun onun için yarattığı durumu sindirerek öğrenmişti. Hayat ile en başından beri ilgilenmeden ve bu ilgilenme biçiminin desteği olmadan bilinç olamaz.

Freud'un *açıklamalarındaki* rasgele şeyler ne olursa olsun, bu bağlamda, *psikanalitik sezgiye* güvensizlik duyulmasını haklı çıkarmaz. Okuyucunun pek çok kez yeterli kanıt bulamamaktan duraksadığı doğrudur. Neden bu da başkası değil? Freud genellikle birkaç yorum sunduğu, her belirti ona göre "aşırı-belirlenmiş" olduğu için, soru daha da sıkıştırıcı. Sonuç olarak cinselliği her yere getiren bir öğreti, endüktiv mantık kuralları ile etkisini her alanda gösteremez, çünkü önceden tüm aykırı vakaları dışlayarak kendisini de karşı -kanıtlardan yoksun bırakır. Bunu söylemek psikanaliz karşısında bir zafer kazanmaktır ama sadece kağıt üstünde. Eğer analizcinin önerileri hiçbir zaman kanıtlanamazsa ortadan da kaldırılamaz: psikanalistin tesbit ettiği çocuk ile yetişkin arasındaki karmaşık uygunluklar ile raslantıya güvenmek nasıl olanaklı olabilir ki? Hayatın bir ânından diğerine yankılara, imalara, tekrarlara dikkat etmeyi bize psikanalizin öğrettiğini nasıl yadsıyabiliriz- eğer Freud bu zincirlemenin arkasındaki kuramı bize doğru olarak göstermemiş olsaydı, ona şüphe ile bakmak aklımıza gelir miydi? Doğa bilimlerinin aksine, psikanalizin bize gerekli neden sonuç ilişkilerini vermesi beklenmez, onun yerine sadece ilke düzeyinde olanaklı olan güdücü ilişkileri gösterir. Leonardo'nun akbaba fantazisini, ya da onun maskelediği çocukluğuna ait geçmişi, geleceğini belirleyen bir güç olarak görmememiz gerekir. Daha çok birkaç muhtemel olay zincirine uygulanabilen bir kehanetin sözleri, anlamı şüpheli bir simge gibi, ele almalıyız. Daha doğrusu, her yaşamda kişinin doğumunun, geçmişinin herhangi belli bir davranış biçimine zorlamayan, ama hepsinde bulunabilen kategoriler ya da temel boyutlar tanımladığıdır. Leonardo çocukluğuna teslim olsaydı da, ondan kaçmak isteseydi de, ne oldu ise, ondan farklı olmayacaktı. Bizi dönüştüren kararların kendileri de bir gerçek duruma referansla oluşur; tabii ki böyle bir durum kabul edilebileceği gibi, reddedilebilir de, ama "kabul" ya da "reddedilecek "bir durum olarak, bizim ona verdiğimiz değerin canlanmasıdır ve bizim itici gücümüz olmamayı ya da bizim için olmamayı başaramaz. Eğer psikanalizin amacı gelecek ile geçmiş arasındaki bu alışverişi betimlemek ve her hayatın, nihai anlamı hiçbir yerde

yazılı olmayan bilmeceler üstüne düşünmek olduğunu göstermek ise, ondan tümevarımsal kesinlikler beklemeye hakkımız yoktur. Psikanalistin, sonuçsuz düşünceleri, bizim kendimizle kurduğumuz ileşitimleri çoğaltan, cinselliği varoluşun simgesi, varoluşu da cinselliğin simgesi olarak alan, geleceğin anlamı için geçmişe dönen, geçmişin anlamını da gelecekte arayan, tefsire dayalı düşüncesi, geleceğin geçmişe, geçmişin geleceğe dayandığı, herşeyin başka bir şeyin simgesi olduğu yaşamımızın döngüsel hareketine, kesin hükümleri olan tümevarımlardan daha uygundur. Psikanaliz özgürlüğü olanaksız kılmaz; bu özgürlük üstüne somut bir biçimde, kendimizin yaratıcı bir tekrarı olarak, her zaman kendimize sadık kalarak, geriye bakarak düşünmeyi öğretir.

Dolayısıyla bir yazarın hayatı hem bize birşey öğretemez, hem de eğer yorumlamasını biliyorsak, onda, çalışmasına açıldığı için herşeyi bulabiliriz. Tam bilinmeyen bir hayvanın hareketlerini onları denetleyen ve belirleyen yasaları anlamadan gözlediğimizdeki gibi, Cezanne'ın izleyenler de, onun olaylar ve deneyler üstünde yaptığı değiştirmelerin ne olduğunu tahmin etmiyorlardı; onun önemsediği şeye, zaman zaman nereden geldiği belli olmadan onu saran parıltıya kör idiler. Ama kendisi hiçbir zaman kendinin merkezinde olmadı: on günün dokuzunda çevresinde gördüğü ampirik yaşamının sefilliği, başarısız girişimleri, bilinmeyen bir davetin kalıntılarıydı. Buna rağmen özgürlüğünü bu dünyada, tuval üstünde renklerle gerçekleştirmek durumundaydı. Başkalarının onayına kalmış olduğundan, değerinin kanıtlanması için beklemesi gerekiyordu. Bu yüzden kendi elinden çıkan resmi sorguladı; ona yönelen bakışlara çaresizce asıldı. Bu yüzden çalışması hiçbir zaman bitmedi. Kendi yaşamımızdan uzaklaşamayız. Düşüncelerimizle ya da özgürlüğümüzle hiçbir zaman yüz yüze gelemeyiz.

Çeviren: Mehmet Adam

CEZANNE'IN ÖZGÜRLÜĞÜ

İskender Savaşır

Cezanne'ın resmi görülebilir mi? Hangi gözle? Kendi yaşadığı, içinde soluk aldığı kavramlar evrenini hesaba katmadan, resmettiği şeyi görmek, resmetmekle yapmaya çalıştığı şeyi kavramak mümkün mü?

"Evet" diye de "hayır" diye de yanıtlanması tatsız sonuçlar doğaracak sorular.

"Evet" demek, Cezanne'ın resmini "çıplak" gözle görebileceğimizi kabul etmek, "zihnimize" değilse de gözlerimize "zamanlar üstü bir güç atfetmek olur".(1) Cezanne'ı çoğumuz reprodüksiyon kitaplarından, hatta Hayat dergisinin iç sayfalarından tanıyoruz. Daha şanslı olanlarımız resimlerini birtakım müzelerin duvarlarından gördü.

Bu nesnel bağlamlar kadar, öznel olanlar da önemli. Cezanne'ı çoğumuz gençken tanıdık; onun hayatının sonunda keşfettiği nihaî hakikat, bizim için olası görme biçimlerinden, seçeneklerden biriydi.

Ama "hayır" demek, Cezanne'ın resmi ile aramızda bir uçurum olduğunu teslim etmek de aynı derecede sakıncalı. Bunun olası sonuçlarından biri, Cezanne'ın resmettiği an ile bizim aramızdaki mesafenin ancak bilgi ile aşılabileceğini düşünmek. Ancak bilgiye böylesi bir güç atfetmekle, resmin resim olarak gerçekliğini yadsımış, sanat eserini, gördüğümüzü lafa boğmuş, estetiği sanat tarihine indirgemiş olmuyor muyuz?

Kuşkusuz, tanıdık, harcıâlem sorular bunlar. Yalnızca Cezanne'la ilgili olarak değil, çağdaşımız olmayan, içinde yaşadığı dünyayı paylaşmadığımız herhangi bir sanatçı, hatta yaradılışına katılmadığımız herhangi bir sanat eseri ile ilgili olarak da sorulabilecek sorular. Bunları şimdi, Cezanne'la ilgili olarak sormanın bir anlamı var mı?

Bir Bölünmüşlüğün Hikâyeleri

Önce soruları sorgulayalım: Göründüklerinden daha az masum bir dağarcığın kavramlarını kullanıyorlar. Cezanne'ın neyi görmüş/resmetmiş olduğuna bilgi

aracılığıyla mı, duyumlar aracılığıyla mı ulaşacağız?

Bu şekilde dile getirildiğinde soru Cezanne'ı, resmi ve hatta genel olarak estetik yaşantıyı aşan (ve bütün bunları belirleyen) bir kutupsallıkla, ardında zengin bir kabuller zinciri barındıran bir kutupsallıkla karşı karşıya kalıyoruz.

Bilgi duyum değildir. Hakkında bilgi sahibi olacağımız şeyle duyumlar, izlenimler dünyasında karşılaşamayız. Tersinden de söylemek mümkün: İzlenimler bilgi taşımaz. Görülen şey hakkında, ya da genel olarak duyumlar aracılığıyla, sesiyle, kokusuyla, teması ile tanınan şey hakkında bilgi sahibi olunmak isteniyorsa, önce onun başka bir şekilde tarif edilmesi, duyumsallık özelliğinden arındırılması gerekir.

Bir adım daha da geri gidebiliriz: Bilginin 'şeyler', eşya hakkında değil, nesneler hakkında olduğunu, "nesnel" olduğunu söyleyebiliriz. Nesne ise, daha başından bir kavramın içeriği olarak tarif edilen şeydir. Bilgiyi doğru bilgi yapan şey, onun teminatı, bir şeye değil, bir nesneye uygun olmasıdır.

Tabii, akla hemen bir soru geliyor: Eğer nesne duyumlar dünyasında karşımıza çıkabilecek, hakkında izlenim edinebileceğimiz türden bir şey değilse, ama aynı zamanda bilgi de değilse, yani bilginin kendisi değil içeriğiyse... o halde nesne nedir? Varoluş tarzı nedir, nasıl bir gerçekliğe sahiptir.

Klasik metafiziğin bu soruyu yanıtlamak için geliştirdiği kavramlar, "cevher" ve "öz" kavramları... Çok özet olarak, nesneliği mümkün kılanın, yani aynı zamanda hem bilgiye hem de içeriğine —nesnesine— gerçeklik kazandıranın, "öz" ya da "cevher" olduğu söyleniyor. Yorumlanmadıkça anlaşılması güç, karanlık bir cevap.

Ama sadece bu, yani "öz" ve "cevher" kavramlarının bulanık olması, yorum gerektirmesi bile bu noktada bize bir ipucu sağlayabilir. Nesnellikten — bilgiden ve içeriğinden— sözetmeye başladığımızda kullanmak zorunda kaldığımız kelimelerin bulanıklığı bir endişeyi beraberinde getiriyor. Neden bahsedildiğini bilememenin getirdiği bir tedirginlik, gerçek bir şeyden sözedip etmediğimize dair bir kuşku, bir varlık endişesi...

Duyumlar ve izlenimler galiba tam bu noktada önem kazanıyor. Öznelliğin ifadesi olarak duyumlar bize sahicilik dünyasını, varlığından kuşku duyulamıyacak bir alanın kapısını açıyormuş gibi gözüküyor.

Duyumlar ve izlenimleri zamanda yer alan her şey gibi gelip geçiciliğe mahkumdurlar. Tam da bu yüzden, gerçekliklerinden, kendi dışlarındaki bir şeyden haber verip vermediklerinden kuşkulansak bile, olmuşluklarından (ya da hiç değilse olmakta olduklarından) kuşku duyamayız. Zamanı, tarihi değil bizim

zamanımızı, kuran onlardır, duyumlardır, izlenimlerdir.

Birini görmek bir olaydır; tenimizde bir elin temasını hissetmek bir olaydır. Kimsenin eli bize dokunmamış olsa bile, bu teması hissetmek duyumsamak yaşanmış bir olaydır. Elin gerçekliği ya da gerçek olmayışı (bir duyum olarak tarif edildiği sürece) temas yaşantısına bir şey katmaz ya da ondan bir şey eksiltmez. O, temas yaşantısının kendisi, varlığından kuşku duyulmayandır, sahicidir.

Özne-nesne, izlenim-kavram, varlık-bilgi... Bu kutupsallıkların hiç biri aslında kendi başına çok önemli değil. Önemli olan, bütün bu kavram çiftlerinin, farklı biçimlerde de olsa işaret ettiği bir bölünmüşlüğe yönelebilmek.

Kimi ressamlar bu bölünmüşlüğü bir zamanlar, renk ile çizgi arasındaki tercih diye yaşamışlar. Dünyayı bir ideal nesneler düzeni olarak resmetmeye çalışan Floransalılar (Mantegna, Leonardo vd.) çizgisel bir üslup geliştirmişler. "İkincil", yani kaynağını asıl, "ideal" nesnede değil, bizim nesneyle kurduğumuz ilişkide bulan bir özellik olarak tarif edilmesinden yüzyüzelli yıl önce rengin olanaklarını araştırmak izlenimci Venediklilere (sözgelimi Titian'a) düşmüş. 19. yüzyıl edebiyatı benzer bir bölünmüşlüğü özel olan ile kamu arasındaki gerilim olarak yaşamış.

Bu şekilde, felsefenin, resmin ve edebiyatın terimleriyle betimlendiğinde, işaret etmeye çalıştığım bölünmüşlüğün —düalizmin—, bir üst yapı kurumu, hatta sadece 'aydınca' kimi faaliyetlerde görülen bir özellik olarak betimlenmesi kolaylaşıyor.

Oysa Cezanne'dan bahsederken aslında görmekten, dünyayla ilişki kurmanın en evrensel biçimlerinden birinden bahsetmek istiyoruz. Bu yüzden önce felsefenin düalizm diye tarif ettiği şeyin, bir tür gündelik hayatın dokusu tarafından sürekli olarak ve kaçınılmaz bir biçimde yeniden üretilen bir bölünmüşlük olduğunu gösterebilmek için, bir başka örnek üzerinde daha oyalanalım: 19. yüzyıl boyunca geçerli olmuş olan eş (karı) ve sevgili imgeleri hakkında konuşalım.

Bu dönem boyunca kadınlar, duyumsallıklarını, tenselliklerini yitirdikleri ölçüde idealize edilmişler, "ideal bir eş" vasfına layık görülmüşler. Kendilerinden zamanın akışının dışında durmaları, eşlerinin zaman içersinde yaptıkları hataları, verdikleri tavizleri gözmezlikten gelmeleri istenmiş. Sadece bir iyilik olarak da değil, kocalarının ozunu, aslında ne olduklarını gördükleri için kocaları hakkındaki izlenimlerini hesaba katmamaları istenmiş. Anlayışlı olmaları gerekiyormuş.

Her zaman geri dönülebilecek bir yuvaya hapsedilen 'karı'lar ideal birer nesneye dönüştürülürken, anlaşılan kocalar da onların gözünde öyle birer nesne olmak istemiş.

Evlilik sözleşmesi öyle kurulmuş; kendilerini ve birbirlerini kavramsallaştırmış kişilerin birbirleriyle yaptığı sözleşmeler olarak. Bir boşluk duygusu, bir varlık endişesi duyumları, izlenimleri, tenselliği içermeyen bu sözleşmeleri hep tehdit etmiş. O zaman metreslere, sevgililere dönülmüş; erkeklere yaşananların gelip geçiciliği içersinde bir an için bir sahicilik sunsunlar diye. Eşlerin sağladığı güven —bilgi, bilinebilirlik— sevgililerin geçici kokusu ile dengelenmiş.

Öznenin Özgürlüğü

Cesanne'dan bahsedecektik.

İlk işimiz onun, betimlemeye çalıştığımız bölünmüşlük tarihi içersinde yerini keşfetmek olmalı: Cezanne resim yapmaya empresyonistlerin dilini kullanarak başları. En yetkin, en içten temsilcisi Monet olan empresyonistlerin:

"Önemli olan belki Monet'nin gözlerindeki hüznü kaydetmek; kaydetmek ve sorgulamak (...)

Nedir bu resimde [İzlenim: Doğan Gün] melankoliye yol açan şey? Niçin, sözgelimi Turner'ın yaptığı benzer resimler, benzer bir melankoli yaratmıyor? Soruların cevabı yöntemde, tam da daha sonra empresyonist diye anılacak olan pratikte."(2)

Nedir bu pratik? Işık gölgenin yarattığı etkileri, yan yana vurulmuş saf renklere tercüme etmek. Ama saf renklerin kapladığı "alanlar daima az ya da çok düz olarak görünür; saf birer renk olarak ayırdedici özelliklerini yitirmeden belirgin bir biçim kazanamaz, eğimli, yuvarlak ya da bir yüzeyin üzerine yayılmış olarak görünemezler", kısacası derinlikten yoksundurlar.(3)

Nesnelere, derinliklerini, kazandıran ışık altında görünmeleri, üzerlerindeki ışık-gölge dağılımlarıdır. Işık altında nesne, nesnelliğini kazanır; renkse saf renk olmaklığını kaybeder; nesnelliğe tâbî olur.

Derinlik, algılarımızın dünyanın bizim algıladığımız kadar olmadığı bilgisini içeren boyutudur. Bizim göremediğimiz ama görülebilecek görünüşlerden haber verir; başkalarının gördüğü, yer değiştirdiğim takdirde benim de görebileceğim görünüşler. Derinliği algıyalabildiğimiz içindir ki, görüş ufkumuz daima hem başka bakışların potansiyel varlığını, hem bakanın hareket edebilmesi, yer değiştirebilmesi imkânını —dolayısıyla zamanı— içerir.

Empresyonistler ışığı renge çevirmekle, derinliği düzleştirmiş oluyorlardı. Resmetmeye çalıştıkları izlenim, algının derinlik boyutundan yalıtılmış, başka bakışların varlığından arındırılmış haliydi: "Her şey, şu ya da bu ölçüde renklerin ve tonların hassasiyetine feda edilmiştir. Mekan, ölçüm, eylem (tarih), kimlik, hepsi ışığın oyunları içersinde eriyip gider.(...)

Suyu temsil eden boyanın saydamlığı —boyanın ardından tuvalin dokusu görünüyor—, küreklerin suda yarattığı dalgacıkları anıştıran hızlı fırça vuruşları, sıvamayla yaratılmış gölgelikler, suyu lekeleyen yansılar, resmin optik sadakatıyla nesnel belirsizliği; bütün bunlar manzarayı derme çatma kılıyor, sarkmış, sakat. Bir yurtsuzluk imgesi. Özsüzlüğü, asılsızlığı orada barındırmayı olanaksızlaştırıyor. Baktığınızda, bir tiyatro dekorunun ortasında evini bulmaya çalışan birini düşünüyorsunuz."(4)

Claude Monet empresyonistlerin önderiydi. Modern resmin öncüsü, kurucularından biri olarak biliniyor. Tuhaf bir öncü... Öncülüğünü, tesbit edilmesi güç bir noktadan (bir tarihsel yaşantıdan) kaynaklanmış bir resim serüvenini, Titian'dan, Pontormo'dan, Delacroix'dan geçmiş bir serüveni uç noktasına vardırarak tamamlamış olmaktan alıyor. Üslubunu kendi zamanında yaygınlaşmakta olan deneysel psikolojinin sonuçlarından, renk araştırmalarından yararlanarak kurdu. Bu üslupla "19. yüzyıl ortası burjuva kültürünün klostrofobisini kırdı"; resmi, tamnabilirliğini, anlaşılabilirliğini temin eden ama aynı zamanda ikna ediciliğini yitirmiş, bayağılaşmış kodlardan kurtardı.

Resmettiği şeyin belli bir anda yaşanmış olana yabancı hiçbir şey içermemesinde ısrarlıydı. Bu amaç uğruna harcanan çabanın da resme yansımaması gerekiyordu. Resmi kendi oluşum tarihini gizledi.

Daha da ötesi... Gördüğü, resmettiği şeyleri başkalarının bakışlarının ağırlığından kurtardı; dünyanın tamamını kendi görsel yaşantısından ibaret-mişcesine temellük etmeyi, öyle kalıcılaştırmayı denedi. Görünüşü izlenime dönüştürmek demek, algılama yaşantısını öznenin kendi dışına, kendine yabancı bir varlığa açılması (ya da mahkumiyeti) olmaktan çıkarıp, öznenin kendi kendini tanımasının bir ânına indirgemek demektir. İzlenimci ressamın resmettiği, bir şeyin görünüşü olmaktan çok bir bilincin bir uyarılmışlık hâlidir.

Ama Monet'nin ilk resimlerinde nesneler yine de birer nesne olarak tanınabilir. Sözgelimi *İzlenim: Doğan Güneş*'teki suyun üzerindeki koyu mor leke bir kayık olarak görülebiliyor; dolayısıyla resim ressamın (ve resmi seyredenin) görsel yaşantısını aşan bir boyut kazanıyor. Çünkü bilincin (öznenin) herhangi bir duyumu, bir izlenimi bir nesnenin, bir manzaranın

işareti olarak yorumluyabilmesi için, o anki yaşantının dışına çıkması, kendisine (kendi sahiciliğine, saf öznelliğine, özgürlüğüne) yabancı, kendi seçmediği, kendi iradesinin ürünü olmayan kaynaklara başvurması gerekir. Bir izlenim ancak başkalarının bakışlarının ağırlığı altında nesnellik kazanabilir.

Monet ilkelerine sadık bir ressamdı. Son yaptığı resimler (*Su Leylakları*) hakkında bunların herhangi bir nesneyi çağrıştırmadığını söylemek bile saygısızlık olurdu. Eğer özgürlük bir öznenin kendi yaşantısına tamamıyla sahip çıkması, nesnel olan ile kendisi arasındaki mutlak farkın bilincine varması ve bunu görünür kılması ise, varlığın ağırlığından en ufak bir iz taşımayan bu resimler bir özgürlüğün en saf ifadesidirler.

Monet amacına ulaştı: Kültürün olanaklarından, ondan iki şekilde birden — hem ortak bir uzlaşımlar sistemi olarak kültürden, hem farklı bakışların aydınlattığı ortak bir mekan olarak kültürden— kopmak için kullandı.

Ama tam da bu yüzden Monet'nin öznel özgürlüğü, varlık anlayışı düalist olan bir kültüre içkin bir imkândır. Düalizmin içinden bakıldığı sürece düalizmin (yabancılaşmanın) aşılması, ancak iki unsurdan birinin, ya öznenin ya da nesnenin mutlaklaşması olaak görülebilir; düalizm yalnızlığa (solipsizme) ya da bilime doğru aşılabilir.

Nesnenin Özgürlüğü

O halde, eğer Batı kültürünün merkezinde duran bir kutupsallıktan sözediyorsak, bu kutupsallığın her iki ucunun da abartılmasının bir aşkınlık, kültüre içkin bir özgürlük imkânı sağlayacağını da kabul etmemiz gerekir. Monet'nin öznel özgürlüğünün yanısıra, kaynağını nesnenin ("kavram"ın) mutlaklaşmasında bulan bir imkân, sadece teorik bir olasılık mı?

Özgürlüğün teminatını hayatın bilimselleşmesi de, kavramsallaşmasında gören bilimselci (teknokratik) iktidar söylemi, üzerinde uzun uzadıya durulmayı gerektirmeyecek kadar tanıdık. Bizi burada ilgilendiren *resmin* özneyi değil nesneyi mutlaklaştırıp mutlaklaştıramayacağı...

Mondrian'ı, konstrüktivistleri ve özellikle Maleviç'i anmak, sorunun cevabının "evet" olması gerektiğine karar vermek için yeterli. Duyumsallığı asgariye indiren *Beyaz Üzerindeki Siyah Kare* sanki saf kavramın görünürlük kazanmış halidir. Tanıdığımız dikdörtgenimsi, karemsi eşyalardan hiçbirini çağrıştırmadığı gibi, kendi resmedilmişliğini de gizlemek ister gibidir.

Özne-Nesne Birliği

Monet de, Mondrian ve konstrüktivistler de bir kültürün içersinde keşfetmiş oldukları imkanları mutlaklaştırmak, onları, kendilerine dışsal olan her şeyden arındırmak istemişler, özgürlüğü burada aramışlardı. Merkezindeki düalizmin biçimendirdiği yabancılaşmış Batı kültürünün sağladığı özgürlük biçimlerini bu iki seçeneğe indirgemekle, kolaycılık etmiş olmuyor muyuz?

Merleau Ponty Cezanne'ın kültürün kaynağına indiğini söylüyor. Yazısının ikinci yarısından anlaşıldığı kadarıyla, kültürün kaynağındaki "dilsiz ve yalnız yaşantı" bir tür özgürlükle ilişkili. Dahası, Merleau Ponty'ye göre bu yaşantının "duyguya karşı muhakeme", "gören ressama karşı düşünen ressam", "doğaya karşı kompozisyon", ilkelliğe karşı gelenek" gibi kutupsallıkların, kısaca düalizmin dışında durmakla bir ilgisi olduğu da açık. Cezanne'ın özgürlüğünü tarif etmeye kalkıştığımızda, artık bir özne olarak Cezanne'dan ya da nesnenin mutlaklaşmasından sözetmek yetersiz kalıyor.

Merleau Ponty Cezanne'ın özgünlüğünü biraz fazla abartmıyor mu?

Cezanne "doğanın bir ânı bende kendini düşünüyor" demiş, "ben onun bilinciyim".(5) Ondan yaklaşık yüz yıl kadar önce Hegel de benzer bir iddiada bulunmuş, tarihle ilgili olarak, onun kendisini, kendi felsefesinde, Hegel'de kavradığını iddia etmişti. Daha da geriye gidilebilir: Leibniz'in her monad'ın evrenin tamamını kendi bakış açısından seyrettiği (içerdiği) sözünün yönelttiği şey, Hegel'in söylemeye (Cezanne'ın resmetmeye) çalıştığı şeyden çok farklı değildi.

Kısacası, nesne ile öznenin, yaşananlarla onları yaşayanların birbirlerinden ayrışmamış oldukları bir ân, bir anı ya da umut şeklinde Batı kültüründe Merleau Ponty'den (ve Cezanne'dan) çok daha önceden beri varlığını sürdürüyordu. Merleau Ponty bir geleneğin içinden, ona yaslanarak, onun kavramlarını kullanarak yazıyordu. Sözkonusu düşünce geleneğinin ayırdedici özelliği, çok kabaca şöyle ifade edilebilir: Özgürlüğü öznenin ya da nesnenin mutlaklaşmasında değil ikisinin barışmasında, öznelliği de nesnelliği de koruyarak aşan üçüncü bir halde aramak.

Hegel'e göre bu sentez tarihin sonunda kurulacak (ya da kurulmuş) olan akılcı hukuk devletinde gerçekleşecekti. Merleau Ponty ise, bu halin her tek kişi için daha en baştan beri geçerli olduğuna, herkesin kendisini içinde bulduğu duruma, dünyayı tanıma tarzına içkin olduğuna inanıyor. Başka bir deyişle, Merleau Ponty özgürlüğü özneyle nesnenin buluşması olarak kavrayan diyalektik düşünce geleneği içinde düşünüyordu. Kendisini bu gelenekten ayırdettiği nokta, özgürlüğün insani, algılamada dünyayla birlikte "dilsiz ve yalnız bir yaşantı" olarak verildiğine inanması. Cezanne'ı da, yalnızca her tek

insanın değil, kültüründe temelini oluşturan bu aslî özgürlüğü görünür kıldığı için önemsiyor.

Gözün Özgürlüğü

Oysa algılanan dünya tam da görmezlikten gelinemeyecek olan, gerçekliğini özneye dayatan şeyler toplamı değil midir? Geleneksel felsefeye göre, algıların gösterdiği şey algılayana tamamen yabancıdır. Hatta o kadar ki, anlamlı hiçbir ayrım, hiçbir sınır tanımadığından bu alem için yabancı demek bile aslında yanıltıcıdır. Kendi içinde anlamdan tamamen ârî olan bu alem, öznenin içine sızması için hiçbir fırsat, barınabileceği hiçbir yuva sağlamaz.

Merleau Ponty de dünyanın görmezlikten gelinemeyeceğini, algısal yaşantının seçilmiş olmak anlamında iradî olmadığını, gerçekliğini insana dayattığını kabul ediyordu. Karşı çıktığı bu yaşantının öznenin dışında tamamlanmış olduğuydu. Hangi anlamda özneyle birlikte tamamlandığını açıklayabilmek için sık sık Gestalt psikologlarının örneklerine başvurdu. En basitlerinden birini tekrarlayalım:

** ** **

Yukarıdaki gibi altı noktayla karşılaştığımızda, bunları üç çift nokta olarak algılamamak elimizden gelmez. Ama nesneler, —kendinde olan— aleminc atfedebileceğimiz yegane şey altı tek noktadır. Altı tek noktayı üç çift nokta olarak sınıflandırmak, öznenin *yaptığı* bir şeydir. Dolayısıyla, algı özneye kendi yapıp ettiklerinden bağımsız olarak verilmemiştir; algılanan kendinde olandan ibaret değildir.

Denebilir ki, sınıflandırmanın kaynağı noktalar arasındaki mesafedir. Elbette... Ama, "mesafe", noktaların kendilerinin birer duyum oldukları gibi bir duyum değildir. Gözün bir noktadan diğerine gitmek için geçmesi gereken sürenin, gözün kendi eylemliliğinin ölçüsüdür.

Yine denebilir ki, bilinç için gözün yapıp ettikleri, yapmak zorunda oldukları, noktaların kendileri kadar dışsal, bir o kadar yabancıdır. Özgürlüğü bilincin (bilinç ister akıl ister irade olarak betimlensin) özgürlüğü olarak kavradığımız sürece bu da doğru. İrade için göze ve genel olarak gövdeye mahkum olmak, ancak bir kısıt olarak yaşanabilir. Ama Merleau Ponty'nin özgürlüğü önce algılama bağlamından hareketle kavramakla yaptığı, tam da özgürlüğü bilincin değil gövdenin bir vasfı olarak düşünmeye çalışmaktı. Altı tek noktanın üç çift nokta olarak algılanmasını özgürlüğün tezahürlerinden biri olarak değerlendirmesi de bu yüzden. Kaynağını sadece uyarıcılarda değil aynı zamanda gövdenin eğilimlerinde bulan bir yaşantı. Maddenin olduğu kadar, gövdenin

kendiliğindenliğinin de bir ifadesi. Karşımızda duran altı nokta görmezlikten gelinemez ama bir algı olarak tamamlanmaları gözün kendiliğindenliğine de bağlıdır.

Bütün bunlardan, sırf gövdenin özgürlüğünden sözedebilmek için Merleau Ponty'nin asgari bir özgürlük tanımına razı olduğu sonucu çıkarılmamalı. Özgürlük geleneksel olarak kendiliğindenlikle olduğu kadar tercih kavramı, seçeneklerin varlığı ile de ilgili görülegelmiştir. Özgürlüğü gövdenin özgürlüğü olarak kavramakla Merleau Ponty tercih (seçim) imkânından vazgeçmiş olmuyor.

Ünlü tavşan-ördek yanılsamasını ele alalım:

Aynı çizim belirli bir anda ya bir tavşan ya bir ördek olarak görülebilir. Kelime dağarcığımız, hangisi olarak görüleceğini belirleyenin ne olduğunu adlandıracak kelimelerden yoksun. Belirleyici olanın uyarıcının kendisinde olmadığı, özneyle bir ilgisi olduğu açık. Yine de bu öznel anı "karar" diye adlandırmak abartmak olurdu. Bir tavşan mı, bir ördek mi gördüğüm, benim verebileceğim herhangi bir karardan, bilincin alacağı herhangi bir tavırdan önce gelen bir sürecin ürünü.

Bunun şöyle bir önemi var: Sözkonusu yanılsama, bir tarafta karar verme durumunda olan öznenin, diğer tarafta ondan bağımsız olarak tanımlanmış bir takım seçeneklerin (tavşan ve ördeğin) karşılaştığı bir durumun örneği değil... Algılama yaşantısında önce çizgilerin görülmesi, sonra ne olduklarına ne karar verilmesi diye iki uğrak ayırdedilemez. Göz, çizgileri görmekle, onları tavşan ya da ördek olarak biçimlendirmiş olur.

Dolayısıyla burada sözkonusu olan özgürlük, ifadesini iki seçenek arasında bir tercih yapmakta bulan, iki seçeneğe indirgenmiş, sınırlı bir özgürlük değildir. Bu tür örneklerin önemi, seçeneklerin varlığından sözedilemeyecek, 'standart'

algılama durumlarına da içkin olan bir özgürlüğü daha görünür kılmalarından, kaynaklanıyor. Seçeneklerin yokluğu, gözün zorunluluk alanına tabî olduğunu göstermez; çünkü gözün özgürlüğünün ölçüsü seçeneklerin çokluğu değil, gözün gördüğü şeye katkısı, kendisine 'nesne' olarak verilen şeyin kendi faaliyetinden bağımsız olmamasıdır.

Ancak ufkumuzu bu tür laboratuar örnekleri ile sınırlandırdığımız takdirde, algılama yaşantısını, nesneden kaynaklananlarla öznenin katkılarının biraraya geldiği 'sentetik' bir yaşantı olarak değerlendirme ihtimali var. Oysa Merleau Ponty'yi diyalektik düşünce geleneğinden ayıran yön, tam da özgürlüğün (yani, algılama yaşantısında verili olan özne-nesne birliğinin) bir sentezin ürünü olmadığına inanmasıydı. Cezanne'a atfettiği önem de bununla ilgili:

Cezanne, doğanın, küplerden, konilerden, silindirlerden oluşuyormuşcasına resmedilemsini önermişti. Kasdettiği, haleflerinden bazılarının sandığı gibi, doğayı bir geometriye indirgemek değildi. Cezanne, (ya da hiç değilse Merleau Ponty'ye göre Cezanne) küp, koni ve silindirleri, algılama yaşantısının içinde, o yaşantının bir uğrağı olarak keşfetmişti. Bir resmetme tarzı olmaktan önce gördüğü şeylere, görme biçimine içkin olan unsurlardı.

İnsan yüzlerini, tabiatı, eşyayı böyle görebilmek ancak Pythagoras ve Euclid'le başlamış ikibin yıllık bir serüvenin içine doğmuş gözlere nasip olabilirdi. Geometricilerin mutlaklaştırmış olduğu biçimlerin gerisindeki görünüşlerden, onların hayatî dayanaklarından sözediyordu.

Kuşkusuz, bugün biz, bu serüvene dışarıdan bakma imkânına sahip olduğumuz ölçüde, Cezanne'ın gördüğünün, Pythagoras'ın, Euclid'in (ve hatta Spinoza'nın) hayaleti olduğunu söyleyebiliriz. Cezanne'ın kendisi "dünyanın akıp giden bir ânının tüm gerçekliği ile resmedilmesi"nden sözediyordu. O ânın küp, koni ve silindirleri içermemesi imkânsızdı. Tabiatın tarihle kesiştiği bir görünüş...

Gövdenin Özgürlüğü

Merleau Ponty'nin kullandığı şekliyle "göz", elbette, gövde için bir metafor. Ama özgürlüğü bilinçten (öznellikten ya da nesnellikten) değil de, gövdeden hareketle tanımlamak kavrama ne katıyor? Ya da neyi eksiltiyor?

Eğer özgür olan bilinçse, kendi maddîliğini, canlılığını ve dolayısıyla kısmîliğini, özgürlüğe yabancı bir unsur, onu sınırlandıran bir engel olarak kavrayacaktır. (Bu bağlamda Sartre'ın özgürlük anlayışını hatırlayabiliriz. An-

cak varlığın tamamını olumsuzlayarak varılan, "hiçlik" olarak kavranın özgürlük.) Oysa gövde konumlanmıştır. Kendisini içinde bulduğu durum, hiçbir zaman ondan tamamen bağımsız değildir. Durum, varlığını değilse de, biçim ve anlamını, kısmen de olsa, gövdeye borçlu olduğu içindir ki, kişi her zaman bir duruma aittir.

Göz için ufuk neyse, gövde için de ait olduğu durumlar odur.

Herhangi bir şeyin, bir şey olarak algılanması, onun derinlik boyutuyla birlikte bir ufuk altında verilmiş olması demektir. Görülen şeyi, o anki yaşantıyı aşan, başka olası algılar içeren bir ufkun altına yerleştiren, algılama yaşantısının kendisidir.

Ufuk, aynı zamanda, görüş alanımızın sınırıdır da. Ama bir sınır olarak ufukla, kavramsal düşüncenin tanıdığı (koyduğu) sınırlar arasında önemli bazı farklar vardır: Bir kere, kavramsal düşüncenin tanıdığı (koyduğu) sınırların mutlaklığının tersine ufuk, sürekli kayan, titreşen, *muğlak* bir sınırdır. Daha da önemlisi, ufkun birbirinden ayırdığı iki alan (ufkumuzun içinde olanla dışında kalan) birbirlerinden nitel bir şekilde ayrışmamıştır. Ufkun haber verdiği öte, yine görünüşlerden oluşur. Ufuk, göz için görünüşlerin tükenmeyeceği, ama aynı zamanda aşılmayacağı, görünüşlerin ötesine geçilemeyeceği 'vaadi'dir.

Göz nasıl görünüşlere mahkûmsa, nasıl kendi özgürlüğünü, kendi dışında gördüğü şeyin, kendi dışında olarak kurulmasına katkıda bulunarak kuruyorsa, gövde de özgürlüğünü somut bazı durumlarda gerçekleştirmeye, o durumları biçimlendirmeye, pratik olarak yorumlamaya mahkûmdur.

Gövdenin içinde bulunduğu durumlarla ilişkisi, özne-nesne ilişkisine benzemez, çünkü hiçbir durum gövdeye, nesnenin özneye olduğu kadar yabancı değilidir. Daha ilk doğduğu anda bebeğin kendini içinde bulduğu durum, onun ilk çığlığı tarafından dönüştürülmüş ve enerjisi ve hayatiyeti ile dönüştürülmeye devam edecek bir durumdur. Kişinin dünyadan bağımsız, ona tamamen yabancı olduğu bir ilk ân yoktur; ikisi hep zaten içiçedirler.

Bu yüzden özgürlük mutlak değildir: Nasıl gözün algılama sırasındaki özgür faaliyeti, uyarıcıların varlığının ve tarihten devralınmış görme alışkanlıklarının ağırlığıyla yüklüyse, gövde de, içinde bulunduğu durumu yorumlamak (ve hatta aşmak) için başvurmak zorunda olduğu araçları, yine orada, durumun içinde keşfedecektir. Bu yüzden, durum, gövdenin ona katılmasının, orada bulunmasının ürün olduğu halde, durumun anlamı hiçbir zaman tamamen saydamlaşmaz, tamamlanmaz. Çünkü durumu yorumlamak için başvurulan araçlar da tarihin ve varlığın ağırlığıyla yüklüdür. Ama işte tam da bu yük, kişinin içinde bulunduğu durumla ilişkisinin saydamlaşmasını önleyen tarihin

ve varlığın bu tortusu, bu tamamlanmamışlık, özgürlüğün teminatıdır: Kişinin belli bir duruma aidiyetinin mutlaklaşmasını önler. Özgürlük, varlığın (ve tarihin) olumsuzlanması değil tezahürlerinden biridir.

Kişinin bir duruma aidiyeti mutlaklaşamayacağı gibi, Merleau Ponty'ye göre, yitirilemez de. Görüş alanımızın ufku daralabilir, genişleyebilir. Herhangi bir durumun, kendini o durumda bulmuş kişi üzerindeki baskısı az ya da çok olabilir. Hatta bazı şeyler gözmezlikten gelinebilir; bazı durumlar reddedilebilir. Bu noktada Merleau Ponty diyalektik düşüncenin temellendirilmemiş belki de yegâne "postüla"sı olan iyimserliği paylaşıyor: "A'nın inkârı, A'yı da içinde taşır. Olumsuzlama, olumsuzlandığı şey tarafından *belirlenmiştir*. (...) Öyleyse bu olumsuzlama A'yı hem, ortadan kaldırmış, hem de korumuş ve A-olmayan'la bütünleştirdiği için de zenginleştirmiş, yüceltmiştir. A, şimdi, A-olmayan'ın içinde, 'belleğinde', sürüp gitmektedir."(6) "Görmezlikten gelinen, reddedilen, yok olmayacaktır; "görmezlikten gelinmiş", "reddedilmiş" olarak varlığını sürdürecektir.

Leonardo Aracılığıyla Cezanne

Gövdenin kendi özgürlüğünü ancak bir durumdan (bir ufuktan) hareketle dünyaya açılarak gerçekleşurmek zorunda olması ve durumların hiçbir zaman tamamlanmaması, kişiyi sonsuz bir yorum çabasına kışkırtır. Merleau Ponty yazısının, Leonardo hakkında olan ikinci bölümünde, bunun sonuçları ve yorumların alabileceği biçimler üzerinde yeterince duruyor. Şimdi bizim sormamız gereken soru: Neden Leonardo?

Merleau Ponty, felsefeyle ilişkisinin bütün sorunlu ve eleştirel niteliğine karşın, bir filozoftu. Algılama yaşantısında keşfettiği ve Cezanne aracılığıyla örneklediği özgürlük tarzını genellemek istiyordu. Karşı çıktığı, Leonardo'nun "saf bir özgürlük canavarı" olarak nitelendirilmesi; çünkü burada kasdedilen, öznenin özgürlüğü: "Metreslerden, alacaklılardan, öykü ve serüvenlerinden bağımsız", karşılaştığı herkesle dışsal bir ilişki kuran, kendini hiçbir duruma kaptırmayan, her şeyi nesneleştiren, mutlak bir olumsuzlama üzerine inşa edilmiş bir özgürlük. Merleau Ponty, Leonardo'nun böyleymiş gibi görünen özgürlüğünün bile aslında bir direncin ifadesi olduğunu söylemek istiyor. Ona göre, Leonardo karşılaştığı bütün durumları, yaşamış olduğu belli bir duruma sahip çıkmak adına reddetmişti. Özgürlüğünün kaynağı, ait olduğu, kendisini ait kıldığı bir durumdu; çocukluğunun dünyasıydı.

Zaten Cezanne'ın hayatı ve resmiyle görünür kıldığı özgürlük de kendisini,

yaratılmasına, görünmesine katkıda bulunduğu dünyaya ait hisseden insanların özgürlüğüydü. Ama o bir ânı, değil, bir dünyayı resmetmek istiyordu. "Balzac, *Le Peau de Chagrin*'de 'üzerine pişmiş ekmeklerle taçlanmış, simetrik çatal bıçak takımları dizilmiş, yeni düşmüş kar kadar beyaz bir sofra örtüsü' betimler. Cezanne, "bütün gençliğim boyunca o yeni yağmış kardan masa örtüsünün resmini yapmak istedim... Şimdi sadece simetrik yükselen yemek takımları ile pişmiş ekmeklerin resmini yapmak istemeli insan, diye düşünüyorum. Eğer *taçlanmış* olarak resim yapsam canıma okunmuştu anlıyorsunuz, değil mi?" Çünkü "taçlanmış", belli bir durum hakkındaki mümkün yorumlardan, —izlenimlerden— biridir; dolayısıyla da kısmîdir. Oysa Cezanne bir durumu, kendisi hakkındaki bütün yorum imkânlarını, olası bütün görünüşlerini birden barındıran bir varlık gibi resmetmek istiyordu: "Biz(...) bir doğa parçası için gayret ediyoruz. (...) Eğer takımlarla ekmekleri doğada olduğu gibi dengeler ve gölgelendirirsem, o zaman taçlanmalar, kar ve tüm coşku da orada olacaktır."

Aynı şeyi portreleri için de söylemek mümkün: Ekspresyonistlerin, sözgelimi Kokoschka'nın, bireysellikleri içersinde ışıl ışıl yanan portrelerinin aksine, Cezanne'ın yüzleri donuktur. Model sanki bireysellikten, geçici ifadelerinden bir adım geriye, bütün ifadelerinin, hayatının ve maddîliğinin taşıyıcısı olan kişiselliğe doğru geri çekilmiş gibidir. Yüz ile çevresinin resmedilme tarzları arasındaki benzerlik, kişi ile ortamı arasındaki sürekliliği sezdirir. Büyük bir olasılıkla, Cezanne'ın yakaladığı ifade, modelin yüzünde, hayatının hiçbir ânında, *öyle* görülemez, Cezanne, daha ziyade, modelin bütün hayatına —günleri yaşama temposuna, kullandığı eşyaya, içinde yaşadığı mekânın döşemesine— sinmiş olan ifadenin peşinde gibidir.

Resmettiği, kendisini tek tek tercihlerde gerçekleştirmiş (tüketmiş) özgürlük değil, tercihleri mümkün kılan çerçevenin görünmesini sağlayan özgürlük hamlesiydi. Kuşkusuz, burada sözkonusu olan özgürlüğün taşıyıcısı artık münferit bir öznenin tekil bir ânı olamaz. *Mont Saint Victoire*'ın başka bir şekilde değil de öyle görünmesi bir özgürlüğün ifadesiyse, bu ancak bir hayatın, bütün bir kültürün, bir tarihin özgürlüğü olabilir. Bu yüzden Cezanne, "Paris"te iken hergün Louvre'a giderdi. İnsanın nasıl resim yapıldığını öğrenmesi gerektiğini ve düzlemler ile biçimlerin geometrik incelenmesinin bu öğrenme sürecinin zorunlu bir parçası olduğunu söylerdi. Resim yapma eylemini etkileyen soyut ilişkileri anlamak için, yaptığı peyzajlardaki jeolojik yapıyı öğrenmeye çalışırdı. Ancak düzlem ve biçimlerin geometrik incelenmesi, jeoloji ve hatta resim tarihinin uzlaşımları değişik düzeylerde kavramsallaştırmalar içerirler; ve dolayısıyla kendi başlarına ele alındıklarında, kısmîdirler.

Bunlardan varolanı ifade etmekte yararlanacaksa "mantıkî bir görme hissi" yaratacak şekilde yaşanmaları, algılama yaşantısı içersindeki bir iz, bir tortuya dönüştürülmeleri gerekir.

Resim yapmak için doğduğu yere geri dönmesi de bununla, görünüşün özgürce şekillenmiş varlığını resmetme çabasıyla ilgili olmuş olsa gerek. İlk kez karşılaşılan bir görüntü, bir izlenim olmaya meyleder; kendi varlığının sırrını ele vermez. Görünüş, bir şeyin görünüşü olarak varlığını değişik bakış açılarından, değişik yaşlarda insanlar tarafından görülmüşlüklerinin arasındaki sürekliliğe borçludur. Dolayısıyla Cezanne için resmedilen ân bütün bir hayatı taşımak durumundadır. Hatta abartma riskini de göze alarak, son resimlerini, modelin gelecekteki görünüşlerine yer bırakmak üzere tamamlamadan bıraktığını düşünebiliriz.

Monet'nin problemiyse tam tersiydi. "Hayatı boyunca yazdığı mektuplarda, başladığı bir resmi, hava koşulları, dolayısıyla da konu, motif telâfi edilmez bir biçimde değiştiğinden, bitiremediği olmaktan yakındı."(7) Onun için iki ân arasında kurulabilecek yegâne ilişki bir dışsallık ilişkisi olabilirdi. Her ân diğer bütün ânların olumsuzlanması üzerine kurulmuştur.

Kuşkusuz Monet'nin hayatına, Merleau Ponty'nin Leonardo'nun hayatına baktığı gibi baktığımız takdirde, çeşitli süreklilikler, anlam ilişkileri vs. keşfedebiliriz. Ama bütün bunlar Monet'nin resmi açısından bakıldığında, hoş ya da nahoş birer tesadüften ibarettir.

Artık yazının başındaki soruya geri dönebiliriz: Cezanne'ın resmi çıplak gözle görülebilir mi?

Monet'den başlayalım: Onun resmi, gözü çıplak olmaya davet eder; bir anlamda karşılıksız bir armağan gibidir. Sizden hiçbir şey talep etmez; tadına varmak için herhangi bir şey yaşamış olmanız, kendinizi herhangi bir şeyi tahayyül etmeye, bir başka bakış açısını paylaşmaya zorlamanız gerekmez. Herhangi bir hayatla ilgisi olmayan bir sevinç kaynağıdır.

Cezanne'ın donuk yüzeyi karşısında ise, beğense de beğenmese de, seyircinin tepkisi çok daha farklı olmak durumundadır. Resmi 'beğenen', kendisini onun çağrısına kaptırmayı kabul eden kişi, Cezanne'ın elleriyle yaptığını gözleriyle tekrarlamak, manzaranın jeolojik iskeletini, farklı bakış açıları ihsas eden sayısız yüzeyi, nesnelerin renklerden oluşan dış hatlarını bütünleştirmek, bir anlamda resmi yeniden kurmak durumundadır.

Resmi beğenmeyen, figürlerine sinmiş klasik pozların tortusunu, kompozisyon anlayışını, biçimlerin ayrıştığı geometrik unsurları ikna edici bulmayan ve buna rağmen resmin karşısında duran kişinin yapabileceği yegâne şeyse,

kendi algılama yaşantısının derinliklerinde verili olan farklı bir "mantıkî" görme hissini keşfetmeye çalışmak, dünyanın ona görünme biçiminin, varlıkla tanışıklığının hesabını vermektir.

Ama her halükârda Cezanne sözkonusu olduğunda sorun, çıplak göz mü, yoksa bilgi ya da kavramlar mı tercihi değil. Cezanne seyirciyi, gözün de bilginin de hakkında olduğu varlığa iade eden, varoluşsal bir tavra zorlayan bir ressam.

Notlar:

1. Meltem Ahıska, "S Henüz P Değil", *Defter* Üç, 1988.
2. John Berger "The Eyes of Claude Monet", *The Sense of Sight* 1985.
3. Maurice Merleau Ponty, *The Phemenology of Perception*, 1962, s.306.
4. John Berger, a.g.e.
5. Merleau Ponty "Cezanne'ın Kuşkusu" *Defter*'in bu sayısında yer alan yazı. Kaynağı belirtilmemiş bütün alıntılar bu yazıdandır.
6. Orhan Koçak "Yokluğun Payı" *Defter* Altı, 1988.
7. John Berger, a.g.e.

İSTANBUL BİLAR'DA SEMİNERLER BAŞLADI

Kayıtları hâlâ devam eden seminer dizileri:

İKTİDAR KAVRAMLARININ TARİHİ
Seminer Dizisi Sorumlusu ve Konuşmacı: *İskender Savaşır*

İNSAN HAKLARI
Seminer Dizisi Sorumlusu: *Yücel Sayman*
Konuşmacılar:
Rona Aybay, Turgut Kazan, Çetin Özek, Fazıl Sağlam, Yücel Sayman
Bülent Tanör, vd.

ELEŞTİRİ KURAMLARI VE UYGULAMALI ELEŞTİRİ YÖNTEMLERİ
Seminer Dizisi Sorumlusu: *Jale Parla*
Konuşmacılar:
Jale Parla, Cevat Çapan, Berna Moran, Sibel Irzık, Murat Belge

Başvuru:
BİLAR A.Ş. İSTANBUL ŞUBESİ
İlk Belediye Cad. Küçük Tünel Han No.5, Kat.2, D.5, Tünel-İstanbul Tel:149 42 86

Ahmet Oktay

YİTİK DÜŞ'ÜN ARDINDA

Remzi Baykan'a

Hem Kurban hem Katil ikiz!

Yabancısı değilsin yeraltı seslerinin
unuttuğumuz, unutmakta olduğumuz, artık hiç mi hiç duymak istemediğimiz, üzerine çinko mezar kapaklarının örtülmesini dilediğimiz sesler
yine de duyuyoruz günün, gecenin herhangi bir anında tüm canlılıkları, kışkırtıcılıkları, tazelikleri ve acılıklarıyla
sen de ben de

asitli kemiklerden
ilk çiftleşmenin orkestrasından
işkencecinin gözlerinden
uzay kenetlenmelerinden
söylenmeyen ve anımsanmayan ninnilerden
her türlü kanserden
gelen sesler

yapıtıma sinen
sesim olup olmadığını, duyurup duyuramayacağımı bile kestiremediğim bir zamanda
kim kestiriyor, kim tanımlıyor ki zamanı
Doğumum: kan ve su
Ölümüm: kir ve su
kayıp gidiyorum zamanların içinden
alnına gül işçilerince dövülen
benim yazgım
ya da benim de yazgım

Hem Melek hem İblis ikiz!

Bir sözle tutuşturuyor bir sözle söndürüyor muyum denizi —bütün bir tarihin atığı işte
kıyıya vuran
bana ve sana,
yaralarında güneşler doğuyor
öpüşlerinde sararan başağın hüznü
hangisi çığlıkta gizli olan
acı mı korku mu?
Kuşun çırpınışı ayrılmaz kanadından
ta ki düşe,
ya da Düş'e düşünceye
kadar,
sırı dökülen aynada
yitmiyor suret
bin renkli geçmiş
o döküntüde, o siyahta

Yitirdiğimi değil bulabileceğimi arıyorum
gömütümde

Beni bana ve Oteki'ne ele veren
Yazım
utancım, mutluluğum, acım, aşkım
Kâğıtlar!
Pelür ve kuşe
mavi ve beyaz
kefenlerim benim

Ne yana dönsem
acıtıyor bedenimin ve bilincimin kesikleri
Kiminle görüyorum, kiminle gördümdü
Blake'in dizelerindeki o biricik
ve umarsız düşü:

"Bir dünya bulmak bir zerre kumda
Ve bir yaban çiçeğinde cenneti
Bitimsizliği tutmak avcunda
Sığdırmak bir saate ebediyeti"

Hulki Aktunç

DÖRT SERÜVEN

Birinci Serüven

Pakize ve Üstün için

Bütün söze özet olsun:
Ateşte doğdun demezler
külde ölüyorsun derler

Efsanelerin de kan yitiminden öldüğü
anlaşılır nedeni bir yolculuk olur

Peribot demir atmamaktadır ve durakalmaz
ya da yanaşmamaktadır herhangibir iskeleye
ağır kan yitimini durdurmak için bile

Bütün yola özet olsun:
Ateşte doğdun demezler
suda boğulacaksın derler

Kan yitimi de benzinde mi ben miydim bilmem
Kartal-Yalova peribotunda uçuşup duran
şu yolcu güvercin miydim ben banklara konan
gözleri koyu turunç boynu erguvan masalı
kanadı öncesiz sonrasızdır hemofilya mı

Ah kimdim ben biliyorsunuz bilemiyorum
peribotta gezen haliyle serseri güvercinin
pembe pençeleri miydim neydim yaralanan
sanki sabah erken işe giderken ben
çocuktum kanım masmaviydi ve diretiyordum
evet peribot peribot kendisinden uzaklaşmaz
ve başkalarına da yanaşmayacak bir hemofilya

Bütün kana özet olsun:
Ateşte doğdun demezler
toprakta söneceksin derler

Ah ben kimdim iyi biliyorum şimdi eskiden
Kartal-Yalova peribotunda bir Mudanya yolcusu
varacağım bir yer de varmış işte tanımlamışlar
tanımlanmamış olan ne onu gözlüyorken ben
efsanelerin de kan yitiminden öldüğü
anlaşılıyordu tek nedeni ben yolcu olduğumdan
güvercin ve peribot ve boğulmayı yeğ tutan
köre öykü anlatan simit susamı

Kan dursun pıhtılaşsın biraz hayır aksın
kurusun hiç umulmaz bir yerde mesela
sen de bütün söze özet diye hatırla

Ateşte doğdun demiyor
külde ölürsün diyorlar
perisiz dudaklarla

İkinci Serüven

Sınırsız düşlem
sınırları da sever bir gün
koştuğunu unutmuştur
dizleri dizleri yaralı

Bir kaygının çevirisi olmaya neler yapmalı
kumda ırmak ölümleri binyaprak çürümesi
acıklı sonları cem cemaat sofralarının
özür rüyaları ödün rüyaları

Sınırsız düşlem
dıştan bıkar içini sever
yüzleri maske maske görmekten
maske gözlerle bakmaktadır

İşte karşımdaydı inanılmaz bir şeydi yüz
ağzı sesler kavramaz olmuştu akıyordu
kulağı şarkılara kapalı iniltiler duyalı

Sınırsız düşlem
kolların düşer bir gün
kucakladığı kendini sever
kolların kor yanığı göğsün tütsü

Ah şu eski zaman fotografileri diye üzülüyordu
bunların hepsi duvar dibi gölgeleridir sanki daima
bütün kırlangıçları sokağın siner susar orada

Sınırlarını seven düşlem
sustu kaldı orada
kırlangıçlar güz gibi
inlediği anda

Üçüncü Serüven

Seni duyumsuyorum
tuzu hatırlamak bu
kendimi savuruyorum
seni unutmamak bu

Mızrabın biriydim ve çalgıç ve pena ve tezene
cızırdıyorum bin bir çağlıkta bin bir biçimde
bütün mevsim girişlerini bütün yılların
çift yıllardı onlar öte yandan tek yılların
bütün fırtınalarını senden devşirilmiş içimde
cebimde öyle biriktiriyorum saçma sapan

Seni seviyorlar oldukça
utanıyorlar oluyorum ben
kalbimse unutmamış fısıldamayı
der ki cay sevmemekten de

Notlar notlar tutuyorum ve günce susup kalıyor
sesler sözler ayırıyorum kendime suskunluk adına
hepsi şaşırıyor birtakım senler kanatlanıyor üstüne
bütün kargaşasını yıldan uzun uzun mevsimlerin
dinginliklerini mevsimler yok edegiden yılların
tenimde sana biriktiriyorum saçma sapan biçimde

Bir şeyler görüyorum
başucumda hiç bir şey
birkaç şey seziyorum
omuzumda sencağızlarla ağzın

Dördüncü Serüven

Balalayka bir çalgı olduğunu
inkâr ediyor ama tınlıyordu
ud ey eski ata makamı Koska
çaldım ve hatta hiç unutmadım

Arsız tamburam neler anlatıyorsun bana
komşu kadınların ağda coşkusu ve kini
utanç terkisinde hiç kimse taşımadan
dörtnal gidiyordu geceleri

Balalayka bir ses-i müselles
giriyordu çala mızrap hasta odasına
ve o ölümün yeni kiracılarından biri
ağır ağır karışırdı kendi kanına

Arsız tamburam neler anlatıyorsun bana
sandalyeye oturup ayaklar yere değme vakti

Gülseli İnal

MAYIS ÇAĞI
(BİRİNİN KOLLARINDA ÇÜRÜMEK)

Ne oldu böyle düşüncelerinizi kaybettiniz, düşlerinizi
herşey belirsizleşti ve sustu
iç çekişleri duyuldu siyah gülün
ve ben usulca yürüdüm
bir zamanlar yaşanmış
bir şeyin yanından geçiyordum

yüreğimde derin bir ağrı
dönüp yazgımın haşmetiyle baktım
sizi gülüşümle
kutsamıştım
yaşlı yüzünüzde hafif bir eziklik
titrerken ince omuzlarınız
yıpranmış saçlarınız örtüyordu
geçmişi

ilerledim sonsuzluğunuza sıcaklığınıza
tuhaf bir ürpermeyle bakıyordunuz
yağmur dallara indikçe
parladıkça en dipte sütrengi bir inci
yağmurlu gözkapaklarınız tüyler ormanından
gelen sesinizle
sizle ben kimdik aslında
korkunç bir sarılışla uyuyup kalmıştım koynunuzda

II

Korkunç bir çöl bu, yaşamsız konuşmalar
duyarım çocukluğumdaki ezgiyi
buklelerimin okşanışını usulca
sonsuz soğuk, ağırlaşmış bir yüz
kıpırdanır geçer zihnimin derinlerinden
tek bir yüz uğruna yüzlerden de yoruldum

derin bir Ah duyulur geceleri
acı bir göğüsten yükselen sestir bu
der zamanın bir yerinde durup
"Şimdi kim oldum ben"
"Taçlarım nerede"
ben kimsesiz ve uzak
savrulurken çöl kümelerine
sızarken arsızca camlardan serilirken
çakıllara

eski bir hayalet gibi kimim ben!

Serdar Koçak

AYNA DÜŞLERİ

Su kesti boydanboya aynayı;
çatladı, dağıldı, eşyaya bulaştı
görüntü. Gülen bir göz,
tutkulu bir ağız,
yeteri kadar gözyaşı, boşluğa
sindi. Karanlık köşelere yol aldı.
Mumlar aydınlattı odayı ağır
kandiller gibi keskin kokular bırakarak.
Pancurların arkasında gözleniyordu günışığı.
Aynalardan göründü ısırılmış bir elma
kırmızısıyla büyücü kadın...Kocaman,
kanatlı bir kedi gibi rüzgâr.
Kırıldı ayna tozlarından deniz
çocuk düşüyle bakınıyordu.
Gözlerini kapadığında cızırdadı sular,
alev aldı. Yalazasında kendini gördü,
aynalardan çekip aldı görüntüsünü.

Korkusuyla uyudu elma kırmızısının...

MÜPHEM SEVMEK

Sessiz yağmur saatlerinin günübirlik tangosu
tül perde gerisinden görünüp kaybolan siluet
sevilen semt ve sokak isimleri, senaryo denemeleri,
bir kızkardeş mesafesi, saklambaç, dans ve caz
göz aşinalığı, birlikte kahve içme, karo valesi
kağıttan gül mevsimi, gece yarısı telefonu, zil sesi
aynı plağa uzanan karşılıklı iki el, barut rengi
uzayıp giden mesafeler, yolculuk tadı, kırkikindiler
pastırma yazı, gölgeyle koyulaşan söz
başka zaman hatırası, ertesi gün korkusu
yoksulluk ürpertisi, rüya tabirleri, yanlış adresler
yoğunlaşır, kaçar gözler, yüzler fotoğraflar kadar gereksiz
tango ve bir piyano notası gibi müphem sevmek

DEFTER

Sayı 7, Aralık-Ocak 1988